DER

GREGORIANISCHE GESANG

EINE STUDIE ÜBER DIE ECHTHEIT SEINER TRADITION

FESTSCHRIFT ZUM DREIZEHNHUNDERTJÄHRIGEN JUBILÄUM DES HEIL. GREGOR DES GROSZEN

VON

P. COELESTIN VIVELL, O. S. B.

AUS DER BEURONER KONGREGATION

#7843

7.09
857

Property of
CBF
Please return to
Graduate Theological
Union Library

MIT DRUCKERLAUBNIS DES FÜRSTBISCHÖ... DES
HOCHW. ERZABTI...

BIBL. S...
O. F.
CALIFORNIA

GRAZ
VERLAGSBUCHHANDLUNG „STYRIA“
1904.

N. 1040.

Imprimatur.

Graecii die 17. Febr. 1904.

† Leopoldus.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei „Styria“ in Graz.

Vorwort.

Am 12. März d. J. vollendet sich das 13. Jahrhundert, seitdem jener Mann aus dieser Zeitlichkeit geschieden, in dessen Wiege, wie ein Geschichtschreiber sich ausdrückt, das Mittelalter begonnen — der heilige Papst Gregor der Große (590—604).

Bereits rüstet sich das ewige Rom und mit ihm der katholische Erdkreis, den Gedächtnistag eines Papstes von solch weltgeschichtlicher Bedeutung in angemessener Weise zu begehn.

Wenn auch wir als Festtagsgruß eine Blume niederzulegen wagen an dem glorreichen Grabe des heil. Gregor, so kann es unsere Absicht nicht sein, alle Verdienste des vielseitigen Mannes dadurch ehren zu wollen. Wir begnügen uns vielmehr damit, ein einziges aus der großen Zahl herauszugreifen und mit den Worten eines andern großen Papstes, unseres jüngst verstorbenen Heiligen Vaters Leo XIII. zu beleuchten — wir meinen den von Gregor I. reformierten Kirchengesang, welchem Leo XIII. in seinem an Abt Delatte von Solesmes gerichteten Schreiben „Nos quidem“ das ehrenvollste Denkmal errichtet hat. Der Inhalt dieses Breve soll in den folgenden Zeilen erklärt und in historischer, paläographischer und ästhetischer Hinsicht begründet werden, indem wir den Nachweis zu liefern suchen, daß Melodie und freier Rhythmus des traditionellen Römischen Gesanges auf den heil. Gregor den Großen zurückgeführt werden müssen und im Musentempel der schönen Künste einen Ehrenplatz einnimmt.

Die Gelegenheit der Veröffentlichung dieser Studie benutzen wir, um vor der Leserwelt unsern gebührenden Dank auszusprechen für das freundliche Entgegenkommen der

P. T. Bibliothekare und Archivare der Universitäten von Graz, Wien, München, der Stiftsbibliothek von St. Gallen in der Schweiz sowie der Stifte von Monte Cassino, Admont, St. Paul in Kärnten, Salzburg, Gries, Heiligenkreuz, Kremsmünster, Herzogenburg, Hohenfurt, Wilhering, St. Florian, Vorau u. a.

Sekkau in Steiermark.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Vorwort III

I. Kapitel. Echtheit der gregorianischen Melodie.

I. Abschnitt.

§ 1. Entwicklung und endgültige Ordnung der kirchlichen Melodie . 1
§ 2. Verbreitung und Reinerhaltung derselben 11
1. in der mündlichen Überlieferung 11
2. in der schriftlichen Überlieferung 21

II. Abschnitt.

§ 1. Gesangtext unverändert beibehalten 38
§ 2. Melodie unverändert fortgepflanzt 41
I. Artikel. Vorguidonische Intervallenhandschriften 41
II. „ Nachguidonische Neumenhandschriften 52
III. „ Zeugnisse der Schriftsteller 60
IV. „ Herstellung der authentischen Lesart:
a) Methode des D. Pothier 63
b) Methode des Dr. Fleischer 65

II. Kapitel. Echtheit des freien Rhythmus.

I. Abschnitt. Rhythmus der Gesangtexte.

§ 1. Rhythmus der jüdischen Gesangtexte 72
§ 2. Rhythmus der griechischen Gesangtexte 73
§ 3. Rhythmus der abendländischen Gesangtexte 74

II. Abschnitt. Der musikalische Rhythmus.

I. Teil. Die rhythmischen Musikzeichen 77
§ 1. Akzentzeichen 77
§ 2. Neumen 79
§ 3. Dynamische Romanus-Zeichen und -Buchstaben 85

II. Teil. Die Choraltheoretiker 90
§ 1. Unterschied zwischen Notendauer und Tondauer 91
§ 2. Der Numerus 102
§ 3. Der Choralrhythmus des 2. Jahrtausends 112
§ 4. Entartung der mehrstimmigen Kirchenmusik 117

III. Kapitel. Ästhetik des gregorianischen Gesanges.

I. Abschnitt. Der Gesangtext 121

I. Teil. Die musikalische Textbehandlung nach der Lehre der Musiktheoretiker 123
§ 1. Die Theoretiker des Mittelalters 123
§ 2. Die Theoretiker des christlichen Altertums 126

Seite
§ 3. Die Theoretiker der römischen Klassiker 127
§ 4. Die Theoretiker der griechischen Klassiker 128
II. Teil. Die musikalische Textbehandlung in den Kompositionen.
§ 1. Des Palestrina-Stiles 128
§ 2. Der Neuzeit 130
§ 3. Der gregorianischen Melodien 132
II. Abschnitt. Die Musik des gregorianischen Gesanges.
I. Teil. Die Formschönheit 151
§ 1. Gezeigt an der syllabischen Melodie 152
§ 2. Gezeigt an der melismatischen Melodie 155
II. Teil. Der Ideengehalt 165
§ 1. Ausdrucksfähigkeit 166
§ 2. Der religiöse Ideengehalt 168
§ 3. Der Weihegehalt 169
§ 4. Die Heiligkeit der Komponisten 170
III. Teil. Der liturgische Gehalt.
§ 1. Die liturgischen Gesangsformen 171
§ 2. Der Hauptzweck des liturgischen Gesanges 171
§ 3. Die Freude des mitsingenden Volkes 173
IV. Kapitel. Der Gesang der römischen Kirche 175
I. Abschnitt. Die Vollgewalt des Papstes 176
II. Abschnitt. Ausgestaltung des liturgischen Gesanges durch die Päpste vom 4. bis 7. Jahrhundert 177
III. Abschnitt. Verbreitung und Reinerhaltung des gregor. Gesanges durch die Päpste vom 7. bis 16. Jahrhundert 178
§ 1. Direkt-römische Verfügungen 178
§ 2. Verfügungen anderer Kirchen 183
IV. Abschnitt. Krisis des gregorianischen Gesanges.
§ 1. Der Heilige Stuhl im 16. und 17. Jahrhundert 184
§ 2. Der Konservatismus des Heiligen Stuhles 186
V. Abschnitt. Wiederherstellung des gregorianischen Gesanges.
I. Teil. Leo XIII.
§ 1. Das Breve Nos quidem 188
§ 2. Das Schreiben des Präfekten der römischen Kongregation der Studien an Prof. Dr. Wagner 188
II. Teil. Pius X.
§ 1. Das kirchenmusikalische Motu proprio 190
§ 2. Päpstliches Schreiben an Kardinal Respighi 195
§ 3. Dekret der Ritenkongregation 197
§ 4. Päpstliches Handschreiben an Prof. Dr. Wagner 198

I. Kapitel.

Echtheit der gregorianischen Melodie.

I. Abschnitt.

Splendore veritatis gaudet Ecclesia.
(Leo XIII.)

Das Breve „Nos quidem" vom 18. Mai 1901 an Abt Delatte von Solesmes.

Dilecto Filio Religioso Viro Paulo Delatte O. S. B. Abbati Solesmensi	Unserem geliebten Sohn P. Paul Delatte, O. S. B., Abt von Solesmes.
Leo PP. XIII.	Leo XIII., Papst.
Dilecte Fili, salutem et apostolicam benedictionem.	Geliebter Sohn, Gruß und apostolischen Segen.
Nos quidem et novimus et alias laudavimus positam a vobis diligenter operam in scientia eorum concentuum sacrorum, de quibus memoriae est proditum, ad magnum Gregorium referendos esse auctorem.	Wir wissen und haben früher bereits lobend anerkannt, daß Ihr fleißig bemüht gewesen seid um die Wissenschaft jener heiligen Gesänge, welche nach der Überlieferung den heil. Gregor den Großen zum Urheber haben.

In diesen Eingangsworten wiederholt Leo XIII. das Lob, welches er schon im ersten Breve an Dom Pothier den Choralstudien der Solesmenser Mönche gespendet hatte und bezeichnet dabei, im Einklange mit der Tradition, Gregor den Großen als den Urheber des Meßantiphonars, dessen Melodien die Mönche von Solesmes im „Liber Gradualis" herausgegeben haben.

§ 1. Die Entwicklung und endgültige Ordnung der kirchlichen Melodie. Die Glaubwürdigkeit der gregorianischen Überlieferung wurde neuerdings von einigen in Zweifel gezogen, indem man behauptet, die reichmelismatischen Kirchengesänge könnten nicht vom heil. Gregor und noch viel weniger aus den früheren Jahrhunderten stammen, deren

kirchenmusikalische Schöpfungen dieser Papst in sein Antiphonar aufgenommen haben soll; denn „der heil. Augustinus berichtet, daß zu seiner Zeit der Kirchengesang so einfach war, daß er mehr einer Rezitation als einem Singen glich . . .“ „Keine kirchliche Kunst machte in all diesen Jahrhunderten besondere Fortschritte, und so wird auch die Musikkunst nur geringe Fortschritte gemacht, die Entwicklung nur langsam sich vollzogen haben . . . Sollte die Gesangsweise der Kirche schon im 4. Jahrhundert, kaum daß diese aus der Zeit der Verfolgungen herausgetreten war, und unter den politischen und kirchlichen Unordnungen (Arianer) einen so außerordentlichen Aufschwung genommen haben?“ („Kirchenmusikal. Jahrb.“, 1901, 69.)

Dieser Einwand scheint vorauszusetzen, daß die Melodie erst mit dem Christentum ins Leben getreten sei. Dem ist aber nicht so; sie ist keine Schöpfung der ersten Christen, sondern ein Erbgut der alten Hebräer und Griechen. Ja, ihre Wurzeln reichen zurück bis in die Anfänge der Menschengeschichte selbst. Der gottesdienstliche Gesang der Urkirche hatte bereits eine viertausendjährige Vorgeschichte. Berichtet doch die Heilige Schrift von einem regelrechten Intervallengesang schon zu Zeiten unseres Stammvaters; denn Jubal, der Sohn Lamechs, des ersten Dichters (I. Moses 4, 23—25), wird daselbst als der Vater der Pfeifen- und Leierspieler bezeichnet (Genes. 4, 21). Laban redet bereits von Liedern und Pauken in einer Weise, die auf einen allgemeinen Brauch schließen lassen (I. Moses 31, 26 u. 27). Das Danklied des Moses nach dem Durchgange durchs Rote Meer setzt einen Solo- und Chorgesang voraus und einen Wechselchor von Männer- und Frauenstimmen (II. Moses 15, 20). Am Berge Sinai (II. Moses 16, 19 u. 20, 18) und vor den Mauern Jerichos (Josua 6, 5) wird aus Silbertrompeten geblasen. Im Lande Kanaan macht das israelitische Volk von Gesang und Blas- und Saiten-Instrumenten Gebrauch bei häuslichen und öffentlichen Anlässen, besonders aber beim Gottesdienste (I. Moses 31, 26. II. Samuel 19, 36. Ecclesiast. 2, 8. Richter 11, 34; 21, 21. I. Samuel 18, 6. II. Chronik 20, 28. I. König 1, 40. II. König 11, 14 u. s. w.).

David gründete für den Gottesdienst eigentliche Musikschulen, welche unter der Leitung der drei Oberkapellmeister Asaph, Heman und Idithun je einen Chor von 1328 Leviten bildeten, der wieder in 24 Klassen von je 154 Schülern und

12 Meistern, also im ganzen von 166 Sängern und Musikern eingeteilt war. Bei besonderen Festlichkeiten vereinigten sich alle drei Chöre zu einem Riesenchor von nahezu 4000 Psalmisten, z. B. bei der Salomonischen Tempelweihe (II. Chronik 5, 12). Wenngleich durch gottlose Könige bisweilen unterbrochen, wurde diese Tempelmusik immer wieder hergestellt und nach Davids Verordnungen reformiert. So hielt man im Alten Bunde an der Davidischen Überlieferung fest wie im Neuen Bunde an der Gregorianischen (II. Chronik 29, 25; 35, 15. I. Esdr. 2, 41; Nehem. 11, 17).

Wie die Hebräer, so haben auch die übrigen Kulturvölker der vorchristlichen Zeit, die Indier, Syrer, Assyrier, Ägypter, Babylonier und Araber, ganz besonders aber das hochgebildete Volk der Griechen, die Musik, beziehungsweise die Melodie gepflegt und fortentwickelt. (Weiß, „Musikal. Instrumente des Alten Testamentes", S. 5 ff.) Die Blütezeit der griechischen Tonkunst begann schon tausend Jahre vor Christus; ja, in Ägypten war die Melodie schon im 3. Jahrhundert zur Melismatik vorgeschritten. (Demetrius Phalereus, † 282, § 71 bei Dr. Wagner, „Einführung", Aufl. 2, Bd. I, S. 36, Anm. 2.) Die Melodie mußte also in der Wiegenzeit der christlichen Kirche einen hohen Grad der Vollendung erreicht haben.

Man will zwar in einer Stelle der „Confessiones" des heil. Augustinus einen Beweis finden, daß im 5. Jahrhundert die Melodie noch höchst einfach gewesen sei; denn er „berichte, daß zu seiner Zeit der Kirchengesang so einfach war, daß er mehr einer Rezitation als einem Singen glich". Aber der heilige Kirchenlehrer spricht in der angeführten Stelle nicht von der Singweise der Gesamtkirche, sondern nur vom Gesange zu Alexandrien, wo der heil. Athanasius eine Psalmenmodulation wieder einführte, welche der einfachen Rezitation sehr nahe kam: „De Alexandrino episcopo Athanasio saepe mihi dictum commemini: qui tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset quam canenti." (S. August., „Confessiones", l. 10, c. 33; Migne, P. L. XXXII, 800.) Der heilige Bischof Athanasius wollte dadurch der üppigen Entfaltung des liturgischen Gesanges, wie sie damals in Ägypten Brauch war, entgegenwirken. Obige Stelle des heil. Augustinus ist später vom heil. Isidor auf die Wiegenzeit der heiligen Kirche angewendet

worden: „Primitiva Ecclesia tam modico“ u. s. w. (P. L. 83, 742). Während der Verfolgungszeit war freilich an eine reichere Entwicklung des Kirchengesanges wenig zu denken. Aber die Kirche genoß in den ersten drei Jahrhunderten auch oft der Ruhe, konnte also wieder erstarken und aufblühen. Die Erinnerungen und Vorbilder des klassischen Altertums lebten aber noch lange über die christliche Verfolgungszeit hinaus fort. Und wirklich atmen die Gesangstexte und Melodien der vorgregorianischen Liturgie „noch den Geist der schönen Künste, eine angenehme und edle Form — die Frucht einer Bildung, welche, als Erbin der glücklichen Erfindung des menschlichen Genies und der Offenbarung göttlicher Wahrheiten, es vortrefflich versteht, sich der ersten zu bedienen, um damit die letzteren zu schmücken und auszustatten.“ („Paléogr. mus.“, Bd. I, S. 42.) Aus der „Peregrinatio Sylviae“ erfahren wir, daß der Kirchengesang in Jerusalem zur Zeit des heil. Hieronymus schon hoch entwickelt war.

Auf ein hohes Alter der mittelalterlichen Melodien lassen auch die ersten Tonarien des Regino und des Aurelian schließen; denn ein so weitverzweigter und schöngegliederter Organismus, wie er in den Musikformen dieser Tonarien uns entgegentritt, setzt eine lange Entwicklungszeit voraus. Ja, dieser lebendige Organismus hatte im 9. Jahrhundert schon eine Überfülle von musikalischen Vermittlungsformeln gezeitigt, aus denen Regino eine geeignete Auswahl zu treffen sich genötigt sah. (Dr. F. X. Mathias, „Der Straßburger Chronist Königshofen als Choralist“.) Die Tonarien tragen bis zum 10. Jahrhundert den Stempel einer Epoche, die eine längst ausgebildete, fertig vorliegende Praxis unter die allgemeinen Gesichtspunkte einer der antiken Kultur entlehnten Theorie zusammenzufassen suchte. Dieser alte Stempel verrät sich an der noch regulären Gestalt der 3. Tonart mit h als Tenor (vgl. Hucbald, „Commemoratio brevis“ bei Gerbert, „Scriptores“, I, 214, 216), an dem Formenreichtum der Psalmodie und der Responsorialverse (Aurelian, I, 44—46), in den zahlreichen Tonartenmischungen und deren gesonderten Behandlung je nach Antiphonal- und Responsorialformeln. (Mathias, „Königshofen als Choralist“, Graz, „Styria“, 1903.) Deshalb sagt mit Recht Baini: „Die meisten dieser Melodien sind das Werk der ersten Christen; manche stammen aus der alten Synagoge, wurden also geschaffen, solange die Kunst noch in vollem Leben und in voller Kraft

war. Viele darunter sind das Werk des heil. Damasus.“ (Baini, „Historische und kritische Geschichte des Lebens und der Werke Palestrinas“.)

Warum sollte auch allein die Tonkunst zurückgeblieben sein in jener blühenden Jugendzeit der frei gewordenen Kirche, wo über den Katakombengräbern sich prächtige Basiliken erhoben und mit Hilfe des Reinsten und Edelsten, das die profane Kunst bot, ausgeschmückt wurden?

Und was diese glorreichen Jahrhunderte geschaffen und weitergebildet, das hat Gregor der Große in seinem Antiphonar gesammelt und ergänzt. Freilich entgegnet man: „Mehr als nachdenklich muß die Tatsache machen, daß kein Schriftsteller oder Geschichtschreiber zur oder unmittelbar nach der Zeit Gregors etwas von dessen musikalischer Tätigkeit erwähnt; selbst die Papstbücher, welche solches von anderen Päpsten vor und nach ihm verzeichnen, schweigen gänzlich. Auch in den Schriften Gregors kommt nichts davon vor und das ganze 7. Jahrhundert weiß nichts davon zu melden. Erst im 9. Jahrhundert kommen Andeutungen vor und geschieht vom Gesange Gregors Erwähnung. Der erste Geschichtschreiber, welcher mehreres von des großen Papstes musikalischer Tätigkeit zu sagen weiß, ist sein Biograph, der Diakon Johannes (um 879)“. („Kirchenmusikal. Jahrbuch“, 1901, S. 67.)

Aber die größten Geschichtsforscher der Neuzeit sind für die Echtheit der gregorianischen Tradition entschieden eingetreten. Ohne die von ihnen beigebrachten Beweise hier abzudrucken, führen wir bloß ihr Endergebnis an und verweisen auf die Schriften, wo man jene nachschlagen kann: Eine der ersten Autoritäten in der Liturgiegeschichte, nämlich Duchesne, hat im Jahre 1890 („Bulletin critique“, S. 477—478) geschrieben:

„Was die Tradition betrifft, welche das Antiphonar einem Papst Gregor zuschreibt, so stützt sie sich auf Dokumente aus dem 8. Jahrhundert und nennt keineswegs Gregor II. oder Gregor III., sondern Gregor den Großen.“

In demselben Jahre hat ebenfalls ein Kirchengeschichtschreiber ersten Ranges, P. Hartmann Grisar, S. J., in der „Zeitschrift für katholische Theologie“, S. 377, über diese Frage sich folgendermaßen geäußert:

„Aber längst vor dem Diakon Johannes findet man sowohl in der Kirche von Rom als außerhalb derselben die klar ausgesprochene Überlieferung. Sie nennt nicht irgend einen Gregor, so daß man auch an Gregor II. oder Gregor III. denken könnte, sondern ganz bestimmt Gregor I. So Papst Hadrian I. im Jahre 794, Walafried Strabo, Egbert von York und Aldhelm von Sherburne. Der letztere, welcher 709 starb, führt mit seinem Zeugnis in das 7. Jahrhundert, in welchem Gregor noch lebte, zurück."

Die Belegstellen dieser Zeugen hatte Grisar schon anno 1885 in derselben Zeitschrift, S. 573, im Wortlaut gebracht; hier soll nur die Stelle des ältesten Gewährsmannes, nämlich des Abtes Aldhelm († 709) angeführt werden, wo er „vom Sakramentar spricht, als einem Werke des praeceptor et paedagogus noster Gregorius; dies ist keiner sonst als der Apostel von England" („Lib. de laudibus virginitatis", c. 42, Migne 89, 142). Ein Papst, welcher in seinem Sakramentar neue Gesangstexte in die Liturgie einführt, mußte aber auch für die Melodien sorgen. Weitere Beweise für die Urheberschaft Gregors des Großen brachte Morin, O. S. B., in seiner Broschüre „Ursprung des gregorianischen Gesanges", deutsch von Elsässer; Paderborn, Ferd. Schöningh, 1892.

Die Zeugnisse, welche die drei genannten Gelehrten für das Alter der gregorianischen Gesangstradition gegenüber Gevaert vorgebracht haben, lassen an der Echtheit derselben nicht mehr zweifeln.

Daß der heil. Gregor zur Reform des römischen Kirchengesanges die Befähigung besessen haben konnte, legen seine Lebensumstände nahe: Um das Jahr 540 dem uralten Geschlechte der Anicier entsprossen, erhielt Gregor von seinem Vater, dem Senator und Regionar Gordianus, und von seiner frommen Mutter, der heil. Sylvia, eine sorgfältige Erziehung und Bildung in allen Wissenschaften und Künsten der damaligen Zeit, auch in der Musik, welche in den hocharistokratischen Kreisen der Weltstadt von jeher sich einer besonderen Pflege erfreut hatte, ganz besonders aber im 6. Jahrhundert, welches gelehrte Musiktheoretiker, wie Boetius († 524) und Cassiodor (560—570), gesehen hat. Des letzteren Lehrtätigkeit fiel noch in die Jugendjahre Gregors. Der lernbegierige Jüngling wird also den Musikunterricht sich wohl zu nutze gemacht und seine theoretische Bildung im christlichen Gottesdienste mit der praktischen Pflege verbunden haben. Noch vor dem Jahre 571 zur Würde eines Präfekten, des höchsten

Zivilbeamten Roms, erhoben, legte er dieses ehrenvolle Amt schon nach ungefähr fünf Jahren, nämlich beim Tode seines Vaters († 575), nieder, erbaute mehrere Klöster und trat selbst in eines derselben als Novize ein. Von nun an war der liturgische Gesang seine tägliche Beschäftigung. Nach dreijähriger Schulung in der römischen Melodik, worin sich die damaligen Äbte seines Klosters, gemäß dem Zeugnisse des fränkischen Anonymus (P. L. 138, 1347, sieh unten), auszeichneten, wollte die göttliche Vorsehung den strebsamen Mönch auch mit der griechischen Musik vertraut machen und sandte ihn zu diesem Zwecke durch Pelagius II. im Jahre 578 als päpstlichen Legaten nach Konstantinopel, wo die antik-griechische und die christlich-byzantinische Tonkunst weder in ihren schriftlichen Denkmälern noch in ihrer praktischen Übung durch feindliche Einfälle eine Schädigung erlitten hatte. Die sieben Jahre seines Aufenthaltes im kaiserlichen Palaste gaben dem römischen Gesandten Muße genug, seine Kenntnisse in der griechischen Musik zu vertiefen; konnte er ja doch während dieser Zeit die 35 Bücher der Moralien in Form einer Auslegung des Buches Job schreiben. Im Jahre 585 von demselben Papste nach Rom zurückgerufen, lebte Gregor wieder als einfacher Mönch in seinem Kloster, wurde aber, nach Erhebung seines Abtes Maximianus auf den bischöflichen Stuhl von Syrakus, selbst zum Vorsteher des Klosters erkoren, aus welchem sich nachmals vorzugsweise die gregorianische Gesangschule rekrutierte, die er selbst später gründen sollte.

Durch diese kirchenmusikalischen Vorstudien zum Meister herangereift, konnte Gregor nun den Stuhl Petri besteigen, um das große Werk einer liturgischen Reform durchzuführen.

Was zunächst den liturgischen Text betrifft, so meldet hierüber der Diakon Johannes, wie folgt: „Er (Gregor) hat die gelasianischen Meßbücher in einen Band zusammengedrängt, indem er daraus vieles entfernte, einiges umänderte und manches hinzufügte für die Auslegung des heil. Evangeliums . . . Er hat eine genaue Ordnung eingeführt in der Stationsfeier der Basiliken und Märtyrergräber . . . Er hat über den Krypten der heiligen Apostel Petrus und Paulus die Feier der heil. Messe angeordnet . . . das Alleluja auch außerhalb der Osterzeit in der Messe eingeführt . . . und den Gesang des (neunmaligen) Kyrie eleison anbefohlen.“ („Vita S. Gregorii“, P. L. 75, 94.) Ferner hat der

heil. Gregor acht Hymnen verfaßt und nach der Sitte seiner Zeit wahrscheinlich dazu auch die entsprechenden Melodien komponiert.

Ebenso mußte er auch die oben erwähnten Zusätze zum Meßbuch mit Melodien ausstatten. Genaueres über diese musikalische Tätigkeit Gregors erfahren wir von einem ungenannten fränkischen Mönche, vom Diakon Johannes, von Papst Leo IV. und vom Bischof Egbert von York:

1. Der fränkische Mönch, Anonymus, de prandio monachorum, qualiter monasteriis in Romana ecclesia constitutis est consuetudo (Migne, P. L. 138, 1347 bei Morin, „Ursprung des gregorianischen Gesanges", S. 82, 83): Nachdem der Verfasser die Päpste Damasus, Leo, Gelasius, Symmachus, Johannes I. und Bonifazius II. genannt hat, die an der Vollendung des römischen Kirchengesanges gearbeitet haben, spendet er dem heil. Gregor I. großes Lob und schließt mit dem Satze: „Er machte auch einen berühmten Gesang für den ganzen Jahreszyklus."

2. Der heil. Papst Leo IV. (847—855) schreibt in einem Briefe an Abt Honoratus u. a.: „Derselbe heilige Papst Gregor, dieser große Diener Gottes, berühmte Prediger und Hirt voll Weisheit, der so viel getan für das Heil der Menschheit, komponierte mit großem Fleiß und vollendetem musikalischen Verständnisse den Gesang, der in unserer Kirche und auch anderwärts gesungen wird." (Morin a. a. O. S. 9.)

3. Der Diakon Johannes bezeugt in seiner um das Jahr 872 verfaßten Lebensbeschreibung Gregors des Großen: „Wohl bewußt der Kompunktion, welche die Wonne der Musik einflößt, verfaßte er (Gregor I.) wie ein hochweiser Salomon im Hause des Herrn für die Sänger eine überaus nützliche Sammlung, genannt Antiphonar. Desgleichen errichtete er die Sängerschule, die noch jetzt den heiligen Gesang in der heiligen römischen Kirche nach den von ihm aufgestellten Regeln besorgt. Er wies ihr verschiedene Güter an und baute ihr zwei Häuser, das eine an den Stufen der Basilika des heil. Apostels Petrus, das andere in der Nähe der Patriarchalgebäude vom Lateran. Noch heute zeigt man dort das Lager, von dem aus er den Gesangunterricht erteilte. Auch der Stock, mit dem er den Knaben drohte, nebst dem authentischen Antiphonar befindet sich noch dort und wird wie eine Reliquie verehrt. Durch eine Klausel im Schenkungs-

akte verordnete er unter Strafe des Anathems, daß jene Güter als Lohn für den täglichen Dienst unter die beiden Abteilungen der Sängerschule verteilt werden sollten." (P. L. 75, 90.)

4. Bischof Egbert von York (732—766) schreibt in seinem Werk „De institutione catholica", daß Gregor der Große der Urheber des Meßantiphonars sei, welches er dem heil. Augustinus nach England mitgegeben habe: „Wir unsererseits in der Kirche von England beobachten stets das Fasten des ersten Monates in der ersten Woche der Fastenzeit, indem wir uns auf die Autorität unseres Lehrers, des heil. Gregor, stützen, der es so angeordnet hat in dem Exemplar seines Antiphonars und seines Missale, die er uns durch den heil. Augustinus, unseren Lehrer, zugeschickt hatte." (P. L. 89, 441.)

Der Organisator des römischen Kirchengesanges scheint selbst manche Melodien seines Antiphonars komponiert zu haben; denn der vielbeschäftigte Papst hätte sie nicht selbst mit den Singknaben eingeübt, wenn ein anderer seine Melodien gekannt hätte.

Eine Kompositionstätigkeit scheint auch Johannes Diaconus beim heil. Gregor vorauszusetzen; denn er schreibt ihm „eine rührende Anmut in der Musik" zu, womit dieser sein Antiphonar ausgestattet habe. „Deinde in domum Domini more sapientissimi Salomonis propter musicae compunctionem dulcedinis Antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit." (Joannes Diaconus, „Vita S. Gregorii M.", lib. II, c. VI.)

In einer unbekannten Schrift des heil. Gregor des Großen, vielleicht im Vorwort zu seinem Meßantiphonar, soll der Papst sich selbst als Urheber von Gesängen ausgegeben haben, wie Odo von Cluny in der Einleitung zum „Tonar" berichtet: „Beatus papa Gregorius non inertiam se sectatus dixit, quando cantum facere studuit, sed ad credulorum animos demulcendos hoc fecit ad laudem Conditoris nostri." („Prooem. Tonarii", Migne, P. L. 133, 755.)

Von den neuen Stücken, die Gregor der Große in die Liturgie einführte, dürfte er die Alleluja-Gesänge wohl der griechischen Kirche entlehnt haben, wo sie schon im Gebrauche waren. Die Traktus vor der Fastenzeit gleichen in der Melodie den älteren Gesängen dieser Art. Neu zu komponieren wären demnach nur die Kommunion-Antiphonen gewesen, welche mit der neuen Evangelien-Ordnung des großen Organisators harmo-

nierten. Wenn wir Amalar richtig verstehen, so nennt er den heil. Gregor auch den Autor des Offertoriums „Vir erat“: „Officii auctor, Gregorius scilicet, ut affectanter“ etc. (P. L. 1230—1231.) Dazu bemerkt Morin („Ursprung des gregorianischen Gesanges“, S. 25): „Es handelt sich hier um ein Stück des Antiphonars der Messe, das Offertorium ‚Vir erat‘.“ — Ferner schreibt Amalar dem heil. Gregor auch die Autorschaft der „Messe der Unschuldigen Kinder“ zu: „De missa Innocentum praetitulatur sic in diurnali: ‚Gloria in excelsis Deo‘ non canitur nec alleluja, nisi sit dominica, sed quasi in tristicia deducitur dies illa. Sanctus papa Gregorius in quo vere habitavit Spiritus sanctus, compositor scilicet praesentis officii“ etc. (P. L. 101, 1179.) Zu diesen Stellen bemerkt Morin: „Man ist so weit gegangen, im Manuskript des Pseudo-Alcuin durchweg alle Stellen zu streichen, wo von St. Gregor die Rede ist, ohne auf seine Stellung als Liturgiker Rücksicht zu nehmen.“ (A. a. O.) Das Gesagte läßt vermuten, daß Gregor der Große selbst einige Melodien seines Antiphonars komponiert hat.

Aber beweist nicht die Musiktheorie des Mittelalters, daß die melismatischen Gesänge noch nicht im Antiphonar des heil. Gregor des Großen gestanden sein können? Ist ja doch „das Tonsystem ... auf acht Tonarten fixiert, von denen je zwei, eine authentische und eine plagale, eigentlich zusammengehören. Ebenso ist der Ambitus, Umfang jeder Tonart, genau umschrieben, und ist die Konstitution einer jeden klar gezeichnet. Von alledem aber enthalten die Werke von Musiktheoretikern des 6. und 7. Jahrhunderts: Boetius, Cassiodor, Isidor, auch noch Aurelius (sic!) v. Reomé in seinen theoretischen Teilen noch nichts; erst anfangs des 9. Jahrhunderts ist Alcuin der erste, welcher von den acht Tonarten spricht. (Gerbert, ‚Scriptores‘, I, 15, 19, 26, 37.) Gewiß aber verleugnen die Kompositionen keineswegs das Tonsystem ihrer Zeit so weit, daß zwischen Theorie und Praxis gleichsam ein Abstand von zwei Jahrhunderten läge. Da kann man ganz wohl der Ansicht des gelehrten Gevaert (‚La Melopée antique dans les chants de l'Église latine‘, Gand. 1895) beistimmen, daß der melismatische Gesang aus dem syllabischen erst zur Zeit der hellenischen Päpste in Rom sich entwickelte und somit sein Aufblühen in das Ende des 7. Jahrhunderts zu setzen ist.“ („Kirchenmusik. Jahrb.“, 1901, S. 69.)

Dem Urheber dieses Einwandes ist leider ein Anachronismus in die Feder geraten, der zuerst richtiggestellt werden muß. Aurelian (nicht Aurelius) v. Reomé († 850) hat nicht vor Alcuin († 804), sondern nach diesem seinen Traktat „Musica disciplina“ (bei Gerbert, „Scriptores“, I, 27—63) verfaßt; denn, abgesehen davon, daß er später lebte als Alcuin, hat er diesen stellenweise (bei Gerbert, I, 26) fast wörtlich abgeschrieben. In der abendländischen Literatur ist zwar Alcuin der erste, der von den authentischen und plagalen Kirchentonarten redet. Aber Aurelian tut das gleiche und nennt sie bereits „Toni“; außerdem veranschaulicht er seine Tonartentheorie an zahlreichen Gesangtexten.

Wenn aber im obigen Einwand vorausgesetzt wird, daß die melismatischen Gesänge gemäß der modernen Theorie des Tonumfanges und der Kirchentöne komponiert seien, so ist auch dies ein Irrtum. Dr. Krasuski hat in seiner soeben erschienenen Quellenstudie „Über den Ambitus der gregorianischen Meßgesänge“ (Freiburg, Schweiz, Paulus, 1903) an zahlreichen Tabellen ziffermäßig nachgewiesen, daß weder die Modalität noch auch die Ambituslehre der mittelalterlichen Musiktheoretiker in den Meßgesängen der linierten Neumenhandschriften zutreffe. Ihr modaler Bau läßt vielmehr auf eine ältere Zeit der Komposition schließen; folglich können sie nicht erst am Ende des 7. Jahrhunderts entstanden sein.

§ 2. Die Verbreitung und Fortpflanzung der gregorianischen Melodie durch die mündliche Überlieferung. Die Melodien, welche Gregor der Große in sein liturgisches Gesangbuch (Antiphonar) aufgenommen hat, sind hinfort mit großer Genauigkeit abgeschrieben und allmählich über das ganze Abendland verbreitet worden. Sie sind uns erhalten in den Neumenhandschriften des Mittelalters. „Aber“, so wendet man ein, „es ist noch nicht erwiesen, welche Gesänge direkt von Gregor stammen, und welche von späteren Autoren in die Kopien des ‚Liber Antiphonarius‘ hineingetragen worden sind. Im Offizium des heil. Papstes Leo II. (I. Lektion der II. Nokturne des römischen Breviers) lesen wir: ‚Ipse enim sacros Hymnos et Psalmos in Ecclesia ad concentum meliorem reduxit.‘ Also schon 80 Jahre nach dem Tode des heil. Gregor war eine teilweise Verbesserung seines Gesanges notwendig geworden.“ (Ahle, „Choral-Ausgabe der heil. Riten-Kongregation“, S. 8.)

Dieser Einwand beruht auf einem Mißverständnis. Es ist vor allem festzuhalten, daß bei der Frage nach der treuen Überlieferung des dem heil. Gregor zugeschriebenen Meßantiphonars es sich nur um die Meßgesänge handelt, und auch dies nicht in dem Sinne, als ob sie alle von ihm selbst stammten, sondern nur insofern er aus dem damals schon vorhandenen Melodienschatze die passendsten Gesänge der römischen Kirche seinem Sammelwerke einverleibt und neue hinzugefügt hat,[1]) die er teils aus dem Morgenland herübergenommen, teils durch Männer seiner Umgebung hatte komponieren lassen oder selbst geschaffen hat.

Ferner sind unter der Bezeichnung „gregorianische Melodien" nicht bloß die oben erwähnten zu verstehn, sondern auch die später in die römische Liturgie aufgenommenen Gesänge, welche im Stile jener Melodien komponiert oder denselben angepaßt worden sind.

Ausgeschlossen von der gregorianischen Tradition müssen werden die Gesänge des kanonischen Stundengebetes, deren Sammlung man gewöhnlich mit dem Worte „Antiphonale" bezeichnet. Da jede Diözese, ja jede Kathedral- und Abteikirche ihre eigenen Offiziumsgesänge hatte, so kann bei denselben von keiner Übereinstimmung in den verschiedenen Ländern die Rede sein. Ebensowenig können die im 2. Jahrtausend hinzugekommenen Ordinariumsmessen, Alleluja-Verse, Sequenzen u. dgl. m. als Bestandteile der gregorianischen Summa betrachtet werden.

Was aber die eigentlichen Meßgesänge (Introitus, Graduale, Traktus, Offertorium und Communio) betrifft, so mußten sie später, als neue Feste eingeführt wurden, durch Anpassen der neuen Gesangtexte an alte Melodien ergänzt werden. Dabei konnte selbstverständlich der alte Bestand des gregorianischen Sammelwerkes unversehrt erhalten bleiben. Hymnen und Psalmentöne, wie sie das römische Brevier dem Papste Leo II. zuschreibt, kommen zwar beim Meßantiphonar gar nicht in Betracht. Sollte aber mit dem Ausdrucke „psalmos" die Psalmodie der Messe gemeint sein, so wäre durch diese Zutat der Melodienschatz der gregorianischen Sammlung nicht entstellt, sondern

[1]) Über die historisch-kritische Zuverlässigkeit dieser Notiz des Johannes Diaconus sieh Bäumers „Geschichte des Breviers", 1896, S. 210, Anmerkung.

verschönert worden; denn der „Liber pontificalis“ spendet der musikalischen Tätigkeit Leos II. großes Lob: „Cantilena ac psalmodia praecipuus et in earum sensibus subtilissima exercitatione limatus.“ (Duchesne, I, 359.)

Aber an den alten Melodien des gregorianischen Meßgesangbuches hatte sich niemand vergriffen; denn sie standen im Mittelalter in hohem Ansehen und sind durch die Neumenbücher unverändert auf uns gekommen. Dagegen wird eingewendet: „Das Hilfsmittel der Neumen, welche keinen Ton bezeichnen und kein Intervall kundmachen, welche bloß einige Tonbewegungen und Biegungen andeuten, bietet nicht im geringsten eine Garantie, daß die Melodien unversehrt und ohne jegliche Veränderung auf Nachfolger übergehn, mag man auch die Sache noch so plausibel darstellen . . .“ „Hucbald bekennt, daß man Melodien mit bloßer Neumenschrift nicht zu singen im stande ist. Guido sagt das nämliche.“ („Kirchenmusik. Jahrb.“, 1901, S. 68.)

Hucbald spricht die Unmöglichkeit des Erlernens der gregorianischen Melodien nicht absolut aus, sondern fügt noch bei: „wenn du sie nicht von einem andern hörst“: „nisi auditu ab alio percipias“ (Gerbert, „Scriptores“, I, 117). Ebenso setzt Guido hinzu: „ohne Gesangmeister“: „sine magistro“ (l. c. II, 34). Desgleichen hält auch Odo von Cluny die mündliche Überlieferung nur bei „mehreren“, nicht bei allen Sängern für aussichtslos, „plures eorum, [cantorum]“ (l. c. I, 251). Und Joannes de Muris schreibt: „Aber der Gesang kann auch aus diesen weniger vollkommenen Zeichen nicht erkannt werden und keiner kann ihn aus sich selbst erlernen; er muß vielmehr ihn vorsingen hören und durch langes Einüben sich einprägen“: „sed oportet ut aliunde audiatur et longo usu discatur“ (l. c. III, 201).

Die genannten Schriftsteller geben also zu, daß die Gesänge auf mündlichem Wege fortgepflanzt werden konnten, nämlich durch Auswendiglernen. Vor Erfindung der Papierfabrikation und der Buchdruckerkunst mußte man zu diesem Mittel greifen; denn das Pergament war kostspielig und das Abschreiben der Gesänge zeitraubend. Daher kommt es, daß man beim Gottesdienst alles auswendig sang. Das Auswendigsingen war übrigens nicht bloß in der lateinischen Kirche üblich, sondern auch in der griechischen und beim jüdischen und indischen Gottesdienste. Noch

im 17. Jahrhundert bedienten sich die Griechen der Notenbücher nur wenig: „Selten singen die Griechen aus Büchern auf dem Pulte und noch seltener aus solchen, die mit Musiknoten versehen sind.“ (Goar, „Euchолog. graec.“, pag. 23, sieh P. Kienle, O. S. B., „Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangchöre“ in der „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft“, 1885, S. 167.)

Von der hebräischen Musik schreibt Dr. Fleischer:

„Aber auch nachdem schien der mündliche Unterricht in der Musik den Hebräern unersetzlich und unerläßlich. Man bedurfte des mündlichen Unterrichtes umsomehr, als eine ausreichende schriftliche Darstellung des ganzen Akzentuationssystems sicherlich seine großen Schwierigkeiten bot. Daher kam es, daß die mündliche Überlieferung schließlich doch stets die Hauptsache geblieben ist, der wir denn auch die Erhaltung der alten Melodien zu verdanken haben.“ („Neumenstudien“, Bd. I, 1895, S. 31.)

Bekanntlich wird auch in den asiatischen Kirchen bis auf den heutigen Tag alles auswendig gesungen; ja, „keine einzige dieser Melodien ist aufgezeichnet; die Bücher enthalten bloß den Text“. „Aucune de ces mélodies n'est notée; les livres n'en présentent que le texte.“ (P. Parisot, O. S. B., „Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie“. Paris 1899, S. 15.)

„Genau so dürfen noch heute die Brahminen in Indien den Veda nie aus einem Manuskript lernen, sondern nur aus dem Munde des Lehrers. Diese mündliche Überlieferung des Veda halten die Brahmanen auch heute noch für so wichtig, daß sie sagen, der Veda existiere nur im Munde der Brahmanen.“ (Dr. Fleischer a. a. O., S. 34; vgl. Martin Haug, „Über das Wesen und den Wert des vedischen Akzentes“, S. 17.)

Daß beim Gottesdienste der abendländischen Kirche alles auswendig gesungen wurde, ist auch aus der Neumenschrift ersichtlich; denn bei allen Völkern der abendländischen Kirche ist die Neumenschrift in den ältesten Kodizes so klein, daß der Sänger das Blatt oder die Rolle hätte ganz nahe vor das Gesicht halten müssen, um die kleinen und feinen Schriftzüge unterscheiden zu können; er pflegte bloß den Text abzulesen. Ein solches Schriftstück mit Gesangtext ohne Noten aus dem Anfange des 4. Jahrhunderts besitzen wir in der Papyrussammlung des Erzherzogs Rainer; es enthält den griechischen Gesangtext eines Responsoriums in freirhythmischer Sprachform. (Vgl. Bickell, „Das älteste liturgische Schriftstück“.) — Gegen Ende des

Mittelalters jedoch nimmt die Neumengestalt immer größere Formen an. So verschwenderisch wäre man mit dem kostspieligen Pergamente nicht verfahren, wenn der Chor die Gesänge auswendig gewußt hätte. Aber um trotzdem das Pergament noch zu sparen, hat man die Neumen so groß geschrieben, daß eine ganze Chorseite sie aus einem einzigen Buche ablesen konnte. Das gleiche geschah bei den anfangs sehr kostspieligen Drucken.

Es war also im heidnischen und christlichen Altertum allgemein Sitte, beim Gottesdienste die Melodien auswendig zu singen. Damit dies aber würdig geschehe und die Gesänge von Geschlecht zu Geschlecht sicher fortgepflanzt werden konnten, bedurfte es entweder der Aufzeichnung der Melodien in einer unzweideutigen Tonschrift — und diese besaß man in der altgriechischen Notation und in den lateinischen Tonbuchstaben — oder aber der mündlichen Überlieferung. Wenn man also auf die Intervallenschrift verzichtete, so war dies ein Zeichen, daß man sich auf die mündliche Überlieferung verlassen konnte. Bot aber diese nicht genug Garantie, so wird man zur Intervallenschrift gegriffen haben.

Das Auswendigbehalten der Melodien war übrigens im Mittelalter nicht so schwer, als man es sich heutzutage vorstellt. Die mittelalterlichen Sänger hatten die Formenlehre der gregorianischen Tonkunst derart inne, daß sie an der Hand der unlinierten Akzentneumen die Melodien gleichsam „aus sich herauskonstruierten“. Die Kenntnis jener Formenlehre ersparte ihnen das mechanische Auswendiglernen der Gesänge. Die Kantoren waren nicht „phonographische Repetiermaschinen“ (Dr. Mathias), sondern Theoretiker, welche die systematische Formbildung der verschiedenen Melodieklassen vollständig beherrschten. Zu dieser Einsicht gelangt man beim Analysieren der verschiedenen Melodien. Sogar in der Behandlung der Einzelglieder eines musikalischen Satzes gewahrt man bei gleichen oder ähnlichen Weisen feststehende Gesetze, welche ein Gemeingut aller damaligen Komponisten gewesen sein mußten. Es bedurfte daher nur noch eines Blickes auf die Neumen, um sofort im Geiste das Bild der Intervalle zu erhalten.

Vortreffliche Dienste leisteten dem Sänger auch die Tonarien, welche beim theoretischen Musikunterricht als praktische Beispielbücher dienten, indem sie jede Einzelart

der Gesänge nach Tonarten und innerhalb dieses Rahmens wieder nach Grundformen geordnet aufführten. Diese Grundformen „bildeten das Tongerippe der liturgischen Weisen. In diese Formen brauchte der angehende Sänger nur, sei es durch mündlichen Unterricht, sei es durch eine leichtfaßliche, präzise schriftliche Darstellung (wie sie jene Tonarien boten), eingeführt zu werden, und er war seiner Aufgabe gewachsen. Sie gruben sich leicht dem Gedächtnisse ein und vermachten dem Lernenden den gesamten musikalischen Schematismus, womit er, eine mäßige Übung und Erfahrung vorausgesetzt, die Melodien der liturgischen Gesänge nach Maßgabe der in den Büchern gegebenen ‚Winke' (Neumen) ziemlich selbständig aus sich heraus rekonstruieren konnte". (Mathias, „Königshofen als Choralist", S. 42.)

Auch aus einem andern Grunde ist eine mündliche Fortpflanzung der Melodien im Mittelalter ohne Beeinträchtigung derselben sehr wohl denkbar. Man versetze sich im Geiste nur einmal zurück in die ersten Jahrhunderte der gregorianischen Gesanggeschichte, in jene Zeit, wo der feierliche Gottesdienst die Hauptbeschäftigung des Klerus und der Choral die einzige Musikgattung ausmachte, die man hörte und pflegte: In den Kathedral- und Abteikirchen sang jung und alt jahraus jahrein dieselben Melodien. Schon die Singknaben mußten sie auswendig lernen und die Erwachsenen wiederholten sie unzähligemal bis ins höchste Greisenalter. Wäre da einer mit Änderungen im Gesange aufgetreten, so hätte der gesamte Sängerchor, die ganze, zu Hunderten zählende Mönchsschar, welche die frommen und liebgewonnenen Weisen so mühsam sich dem Gedächtnis eingeprägt hatte, wie eine Mauer einer solchen Neuerung sich entgegengestemmt, wie es im Kloster Glastonbury geschehen ist, wo der Mönch Turstin (11. Jahrhundert), welcher daselbst von Wilhelm dem Eroberer zur Abtswürde erhoben worden war, die Mönche zwingen wollte, den von den Schülern Gregors des Großen erhaltenen Gesang aufzugeben und denjenigen der Flammänder und Normannen zu erlernen; aber jene ließen sich lieber mißhandeln und tödlich verwunden („alii crudeliter percussi, alii lethaliter sauciati"). Erst dem Nachfolger des Turstin, dem Abte Herlewin, gelang es, die frühere Ordnung wieder herzustellen. (Mabillon, „Annal. Benedict.", V, 21.)

Und würde auch eine Abtei oder Metropole oder ein Reformator einige Neuerungen eingeführt haben, so hätten die andern Kirchen und Kantoren gegen ein solches Unterfangen Protest erhoben, wie es dem Mönche Guido von Arezzo ergangen ist, welcher gewisse Gesänge in andere Tonarten transponieren und mit dem Schlußtone die Gesangstücke auch beginnen wollte. (Vgl. den ihm zugeschriebenen „Tractatus correctorius".) Diese seine Neuerungen hatten keinen Erfolg, wie man weiter unten sehen wird.

Wenn wir heutzutage trotz der ins unendliche angewachsenen Mannigfaltigkeit von Melodien und Harmonien doch noch eine Menge Lieder und Musikstücke im Gedächtnisse behalten, um wieviel leichter müssen die einstimmigen, mit so ausdauernder Beharrlichkeit eingeübten und im Gottesdienste die ganze Lebenszeit hindurch wiederholten Gesänge einer einzigen Stilart sich dem Gehöre eingeprägt haben!

So erklärt sich auch die geschichtliche Tatsache, daß man noch Jahrhunderte lang nach Erfindung des Choralnoten-Liniensystems mancherorts fortfuhr, die Melodien ohne Linien zu schreiben; ihre Intervalle waren eben zu bekannt, als daß man sich hätte die Mühe und Zeit nehmen wollen, sie genau in der Schrift zu fixieren. Aus dem 12. Jahrhundert, also hundert Jahre nach Guido von Arezzo, der das vor ihm erfundene Liniensystem zur Vollendung gebracht, hat allein die „Paléographie musicale" Faksimiles von nicht weniger als 17 unlinierten Neumenhandschriften veröffentlicht, aus dem 13. Jahrhundert sechs unlinierte und zwei sogar aus dem 14. Jahrhundert, obgleich noch eine Unzahl von Neumenkodizes in Bibliotheken und Kirchen vorhanden sind, von denen die genannte Zeitschrift nicht einmal Erwähnung getan hat. Diese unlinierten Manuskripte des späten Mittelalters bezeugen laut, daß auch zu einer Zeit, wo die Mehrstimmigkeit das Musikgehör vom Choral ablenken konnte, der letztere doch noch mit Sicherheit sich mündlich fortpflanzen ließ. Also mußte dies vor Einführung der neuen Musikgattung, d. i. vom 7. bis 10. Jahrhundert, noch viel leichter möglich gewesen sein; und bekanntlich stammen die ersten, noch erhaltenen Intervall-Chorbücher aus dem 10. Jahrhundert. Folglich kann die gregorianische Tradition als gesichert betrachtet werden.

Dem scheint jedoch die geschichtliche Tatsache entgegenzustehn, daß „bei dem Wettstreite, welcher am Osterfeste des Jahres 774 zu Rom zwischen den römischen und den von Karl dem Großen mitgebrachten fränkischen Sängern stattfand, die Gallier den Römern vorwarfen, daß sie ihren Gesang durch fehlerhafte Zusätze verdorben hätten. Die Römer aber behaupteten, nur sie besäßen den unverfälschten Gesang des heil. Gregor nach dessen authentischem Antiphonar. Es wäre zu untersuchen, ob nicht beide Parteien mit ihren Vorwürfen recht und unrecht zugleich hatten". (Ahle, a. a. O. S. 10.)

Hier ist vorerst zu erforschen, um welche Gesangsart es sich eigentlich bei diesem „Wettstreite" handelte. Gerbert spricht im Kapitel von der Figuralmusik die Ansicht aus, daß die fränkischen Sänger deshalb nach Rom geschickt wurden, um daselbst die metrische Musik der Hymnen zu lernen.

„Da nämlich diese in den Psalmen und andern Gesangtexten der Heiligen Schrift keinen Platz finde, so habe man sich mit einer andern Kunst behelfen müssen, damit unsre Musik nicht gänzlich jener Kunstform entbehre. In dieser Kunst scheinen die römischen Sänger sich ausgezeichnet zu haben, welche unter Karl dem Großen ins Frankenreich geschickt worden sind, damit die fränkischen Kantoren von ihnen die römische Notenschrift (oder Gesangskunst) lernten, gemäß dem Zeugnisse des Mönches von Engoulême in seiner Lebensbeschreibung Karls des Großen; jedoch hätten sie nicht vermocht, die tremulierenden, lieblichen, zusammenfügbaren (langen, vielleicht die Ligaturen), die trennbaren (kurzen) Töne vollkommen zu singen."
(„De cantu", II, 122.)

Sollte es sich aber bei dieser Sendung römischer Sänger ins Frankenland und fränkischer Sänger nach Rom wirklich um den gregorianischen Gesang gehandelt haben, was wahrscheinlicher ist, so hatten letztere die Aufgabe, ihn gründlicher zu erlernen. Da nämlich unter Pipin und Karl dem Großen die gelasianisch-gallikanische Liturgie gegen die gregorianische vertauscht wurde, so war es nicht zu verwundern, daß die Sänger, welche seither die alten Weisen gewohnt waren, beim Einüben der neuen Melodien schwer taten und daher durch römische Kantoren immer wieder von neuem mußten eingeschult werden. Das Einüben der neuen Gesänge war auch deswegen mit vielen Schwierigkeiten verbunden, weil den Franken anfangs nur wenige Gesangbücher zu Gebote standen.

Mit denselben Schwierigkeiten hatten schon vorher die englischen Singmeister zu kämpfen gehabt, als sie den angelsächsischen Gesang gegen den gregorianischen vertauschen mußten. Von der Zeit des heil. Benediktiner-Apostels Augustinus an, welcher, laut dem kritisch beglaubigten Zeugnisse des Bischofs Egbert von York († 766), ein Meßantiphonar von Rom nach England mitgenommen hatte: „ut noster didascalus beatus Gregorius in suo antiphonario et missalli libro per paedagogum nostrum, beatum Augustinum transmisit ordinatum et rescriptum“ (Migne, P. L. 89, 441), herrschte zwischen England und Italien ein lebhafter Verkehr angelsächsischer und römischer Kantoren. Es brauchte lange Zeit, bis nur in den Hauptkirchen die englischen Sänger sich die gregorianischen Melodien so vollständig eingeprägt hatten, daß sie dann selbst als Singmeister auftreten und die von allen Seiten herbeiströmenden Sänger in die neuen Gesangsweisen einführen konnten. Auch erforderte es viele Jahre, bis nur ein einziges Meßantiphonar ganz abgeschrieben war. An der Abschrift eines solchen waren drei beteiligt: Der Kalligraph, welcher den Text schrieb und dies nicht selten mit solcher Genauigkeit tat, daß jeder Satz eine Viertelstunde in Anspruch nehmen mußte; der Künstler malte die Initialen, die ebenfalls oft an zeitraubender Kunstbeflissenheit nichts zu wünschen übrig ließen; der Kantor trug die Neumen ein und die daran ersichtliche Genauigkeit der Ausführung läßt vermuten, daß eine Folioseite wohl die ganze Arbeitszeit der monastischen Tagesordnung ausfüllte; denn Amt und Chorgebet, welche vollständig gesungen wurden, die Vorbereitung darauf und andere Obliegenheiten raubten dem Schreiber einen beträchtlichen Teil des Tages. So konnte das Abschreiben eines einzigen Neumenkodex viele Jahre in Anspruch nehmen oder gar ein ganzes Leben überdauern. Ersieht man doch schon aus den verschiedenen Neumen-Schriftzügen und aus den neuen Gesängen gegen Ende mancher Kodizes, daß beim Abschreiben der Neumen mehrere Kopisten sich ablösten. Und doch war der Besitz eines Gesangbuches fast unerläßlich für das Einüben und Auswendiglernen seiner Gesangtexte und Melodien. Die oftmalige Berufung römischer Kantoren war also nicht ein Zeichen willkürlich vorgenommener Veränderungen der Gesänge, sondern im Gegenteil ein Beweis, daß man es mit der gregorianischen

Tradition ernst nahm. Daß aber diese Bestrebungen schließlich mit Erfolg gekrönt wurden, ergibt sich aus der Übereinstimmung der spanischen, englischen, französischen, deutschen und italienischen Neumenhandschriften aller Jahrhunderte bis herauf ins 16. Jahrhundert.

Ja, die Ehrfurcht vor Gregors Gesangsform war so groß, daß man sich nicht einmal erlaubte, für neue Festmessen auch neue Proprien zu komponieren, sondern die Melodien für die neuen Meßtexte dem gregorianischen Antiphonar entlehnte. Der Grund dieses Entlehnens lag nicht in einem vermeintlichen Mangel an schöpferischer Kraft; denn die ältesten melismatischen Ordinariumsmessen, voran die klassische Messe „Kyrie omnipotens" des Mönches Tutilo von St. Gallen (Missa IV im „Liber Gradualis" von Solesmes) und gewisse Offiziumsgesänge des Mittelalters legen sowohl durch ihren melodischen Ideengehalt als auch durch ihre echtgregorianische Formbildung beredtes Zeugnis ab von der musikalischen Produktivkraft der ersten Jahrhunderte des 2. Jahrtausends. Und gar absichtliche Änderungen an der Melodie oder an den Textesworten des authentischen Antiphonars wären etwas Unerhörtes gewesen. Wenn ein Gesangstück in den Handschriften zahlreiche Varianten aufweist, so kann man sicher sein, daß es noch nicht im ursprünglichen Meßantiphonar stand. So begegnet man z. B. zahlreichen Varianten im jüngeren Bestande des liturgischen Gesanges: in späteren Meßgesängen, Alleluja-Versen, Tropen, Sequenzen und Offiziumsgesängen. Von den kirchlichen Volksliedern gar nicht zu reden, an welchen jeder seine „verbessernde" Hand anlegen zu dürfen glaubte. (Vgl. Dr. Bäumker, „Das kathol. Kirchenlied".) Die Achtung vor den alten Choralkomponisten war im Mittelalter so groß, daß man sich auf sie berief als auf eine Autorität, welcher man im Gesange zu folgen habe; so z. B. Berno von Reichenau (1048): „Die (gregorianische) Melodie, welche, gemäß der maßgebenden Theorie der Alten, die verschiedenen Modulationen ebenso geschickt wie einfach mit einander verkettet, erfreut Leib und Seele." Ähnlich schaut der Verfasser der St. Gallener „Instituta Patrum" (11. Jahrhundert) mit Ehrfurcht hinauf zu jener altehrwürdigen Musik und sucht deren Gesetze der Nachwelt zu überliefern wie ein kostbares Vermächtnis der Väter. Solcher Zeugnisse für den

Konservatismus des Mittelalters in Betreff der gregorianischen Meßgesänge ließen sich noch viele anführen; doch dürfte das Gesagte für unsern Zweck genügen.

§ 3. Verbreitung und Fortpflanzung der gregorianischen Melodie durch die **schriftliche** Überlieferung. Mit dieser Ehrfurcht des 2. Jahrtausends vor der Autorität des heil. Gregor des Großen war also eine absichtliche Änderung seiner Gesänge unvereinbar. Aber wer gibt uns Aufschluß über ihr Schicksal vom 7. bis 9. Jahrhundert? Es „fehlt ja noch immer das Wichtigste, nämlich die Dokumente, d. h. die Aufzeichnung dieser Gesänge, wie sie im 6. Jahrhundert lauteten. Von ihnen geben uns erst die Neumenbücher des 9. und 10. Jahrhunderts einigen Aufschluß ... Mögen nun diese Gesänge mit Neumen aufgezeichnet gewesen sein oder nicht, so bleibt es immer unbegreiflich, wie dadurch eine vollkommene Fortpflanzung möglich war". („Kirchenmusik. Jahrb.", 1901, S. 68.)

So unbegreiflich ist die vollkommene Fortpflanzung der Gesänge vom 7. bis 9. Jahrhundert denn doch nicht; wenn die alten Melodien bis zum 16. Jahrhundert, also 800 Jahre lang, sich unverändert fortgepflanzt haben, warum sollte dies nicht auch während der 200 Jahre möglich gewesen sein, die zwischen Gregor dem Großen und den noch erhaltenen ältesten Neumenhandschriften liegen? Wenn der gregorianische Gesang im Verlauf von 800 Jahren, trotz des häufigen und furchtbaren Ansturmes, den er von der Unkenntnis oder Willkür so zahlreicher Abschreiber, von den Komponisten des mehrstimmigen Mensuralgesanges und von den sogenannten Reformatoren oder „Verbesserern" auszuhalten hatte, sich unversehrt durch einen Zeitraum hindurchretten konnte, der, infolge der Polyphonie, im ganzen genommen einer fortschreitenden Vernachlässigung gleichkam; wie könnten wir fürchten, daß die gregorianische Melodie während zweier Jahrhunderte wäre entstellt worden, also während ihrer Jugendzeit, wo die Kirchen sie mit Ehrfurcht aufnahmen, wo sie allen in frischer Erinnerung war, und wo man durch die ununterbrochene Kette der Überlieferung, durch die unmittelbaren Schüler des großen Papstes (in Italien und England — Abt Augustinus und dessen 40 Ordensbrüder) sozusagen den Unterricht des Papstes selbst genießen konnte. („Pal. mus.", t. II, S. 16.)

Übrigens besteht kein „unüberbrückbarer Abgrund" von

200 Jahren zwischen dem Antiphonar des heil. Gregor und den ältesten Neumenhandschriften, die auf uns gekommen sind, sondern überhaupt gar kein zeitlicher Zwischenraum; denn Johannes Diaconus berichtet um das Jahr 872 in seiner Lebensbeschreibung des Papstes Gregor I., „daß das authentische Antiphonar noch zu seinen (des Geschichtschreibers) Lebzeiten (also im 9. Jahrhundert) dort (in Rom) aufbewahrt werde". Nun aber besitzen wir Neumenhandschriften aus diesem Jahrhundert; folglich bestand keine zeitliche Lücke zwischen dem Autograph und seinen Abschriften.

Was den gänzlichen Mangel an noch vorhandenen Gesangbüchern aus dem 7. und 8. Jahrhundert betrifft, so ist eben auf die Schwäche dieser und ähnlicher negativer Gründe hinzuweisen. Lassen wir über die Unzulänglichkeit der negativen Beweisführung P. Grisar, S. J., sprechen:

„Daß nun gegenwärtig aus Rom weder solche Stellen noch gemalte Bücher, die unmittelbar für diese Kunstübung daselbst zeugen, vorhanden sind, hängt mit dem beklagenswerten Untergange der schriftlichen Monumente der Stadt überhaupt zusammen. Man vergegenwärtige sich, daß von allen Handschriften, welche der Apostolische Stuhl oder die Kirchen und Klöster der Stadt Rom besaßen, aus der Zeit vor dem 8. Jahrhundert kein einziges Exemplar gerettet ist. Das älteste römische Buch, welches wir besitzen, ist eine im 8. Jahrhundert der päpstlichen Bibliothek einverleibte Bibel, nämlich das früher in Amiato und jetzt in Florenz bewahrte Exemplar, welches der Abt Ceolfrid von Weremouth, der Nachfolger des Benedikt Biskop, im Jahre 716 als Geschenk für den Heiligen Stuhl mit nach Rom nahm, nachdem er es in seinem Kloster in England hatte schreiben lassen.

„Vom 8. Jahrhundert an bis zum 10. sind wiederum nur ganz verschwindende Bruchstücke des ehemaligen Bücherreichtums der römischen Kirche gerettet. Den Umwälzungen der Stadt gegenüber besaßen die Handschriften leider nicht eine solche Widerstandskraft wie die alten Riesenbauten.

„Aus diesem Untergange der Bibliotheken und Archive mag aber auch ein anderer, wenigstens im Vorübergehn zu erwähnender Schluß gezogen werden: wie unvollkommen doch trotz aller scheinbaren Fülle von geschichtlichen Quellen unsere historische Kenntnis der Vergangenheit der Stadt und des Papsttums ist, und wie wenig Recht vorliegt, dasjenige, was zufällig am Wirken des Primates sich etwa in Dunkel hüllt und nicht durch Urkunden belegt werden kann, als einfach nicht vorhanden anzusehen oder unklare Partien in willkürlicher, rein subjektiver Weise zu beurteilen." (Grisar, „Rom beim Ausgange der antiken Welt", Freiburg, Herder, 1901, Bd. I, S. 410.)

Was der gelehrte Geschichtsforscher vom Untergange der römischen Urkunden schreibt, kann Wort für Wort auch vom Schicksal jener englischen Abschriften des vom heil. Augustinus nach England mitgenommenen Meßantiphonars gesagt werden, von deren Übereinstimmung mit der römischen Vorlage Bischof Egbert von York bei seinem Aufenthalte in Rom sich selbst überzeugt hat: „Dies bezeugen uns nicht bloß unsere eigenen Antiphonarien, sondern auch jene, welche wir zugleich mit den ihnen entsprechenden Missalien in den Basiliken der heil. Apostel Petrus und Paulus verglichen haben.“ „Quod non solum nostra testantur antiphonaria, sed et ipsa quae cum missalibus suis conspeximus apud apostolorum Petri et Pauli limina.“ (P. L. 89, 441.) Der in der Geschichte der Liturgie hochangesehene Forscher Edm. Bishop hatte die Güte, über den Verlust der englischen Neumenhandschriften vom 7. bis 10. Jahrhundert mir zu schreiben, wie folgt:

„Ich glaube versichern zu können, daß von unsern englischen Bibliotheken keine Funde zu erwarten sind, da man gegenwärtig gar keine Spur von alten Handschriften auffindet, um damit die alte Geschichte des gregorianischen Gesanges zu beleuchten; Sakramentare, Antiphonare, alles ist zu Grunde gegangen. Das ist ein wahres Verhängnis. Für die Liturgie-Geschichte bis zum 10. Jahrhundert müssen wir uns, von wenigen Fragmenten abgesehen, an die Bibliotheken des Festlandes wenden.“

Wenn also bis heute nirgendwo Gesangbücher mit Neumen- oder Buchstaben-Tonschrift aus dem 7. und 8. Jahrhundert aufgefunden worden sind, so ist dies kein Beweis, daß sie nie vorhanden waren.

Wenn eine Lücke von 200 Jahren zwischen dem Original und seiner ältesten, bekannten Abschrift die Echtheit dieser letzteren Lesart in Frage stellen könnte, dann besäßen wir fast von keinem einzigen Schriftsteller des heidnischen und christlichen Altertums den authentischen Text. Gemäß dem von allen Gelehrten angenommenen Gesetze der Textkritik, daß die den ältesten und sorgfältigsten Abschriften gemeinsame Lesart als die ursprüngliche zu betrachten sei, besitzen wir in der übereinstimmenden Lesart der Neumenhandschriften den authentischen Musiktext des heil. Gregor. Diese Übereinstimmung ist umso erstaunlicher, je zahlreicher die vorhandenen Kopien sind und je unabhängiger voneinander die Kopisten der verschiedenen

Länder gearbeitet haben; sie weist auf eine Urschrift hin, deren Abschriften in die verschiedenen Länder gesendet und dort aufs getreueste in der jedem Lande eigenartigen Schreibweise vervielfältigt wurden.[1])

Aber diese Übereinstimmung der Neumenhandschriften erscheint manchen Schriftstellern unglaublich, weil sie schon in den ersten Kodizes, die auf uns gekommen sind, „absichtliche Änderungen und Kürzungen, ja einen völligen Verfall entdeckt haben wollen, und zwar sogar in den St. Gallener Kodizes, die doch zu den zuverlässigsten gerechnet werden". Aber worin bestehn denn diese vorgeblichen „Änderungen und Kürzungen"? Zwischen den Handschriften 359 und 339 sowie mehreren anderen der Abtei St. Gallen kann nur eine Verschiedenheit in den Schriftzügen der Neumen und in den Vortragszeichen, den sogenannten Romanuszeichen und -Buchstaben, welche jenen beigefügt wurden, nicht aber in den Melodien konstatiert werden. Innerhalb eines und desselben Kodex wird man andere Schriftzüge gewahr, z. B. im Kodex 359. Aber dies kommt daher, weil oft mehrere Abschreiber sich in ein und dasselbe Buch geteilt hatten oder einer von den andern abgelöst wurde.

In diesem Sinne könnte man auch von Kürzungen reden; denn während der Kodex 359 sowohl Romanus-Buchstaben als auch Romanuszeichen verwendet, beschränkt sich der Kodex 339 auf die Romanuszeichen. Andere Handschriften derselben Abtei machen nur selten Gebrauch von diesen Buchstaben und Zeichen, besonders bei öfters wiederkehrenden Melodien, wieder andere geben diese Vortragszeichen ganz auf.

Dies und nichts anders wollen auch der Herausgeber der „Paléographie musicale", I, S. 93, und P. Dechevrens („Vraies mél. greg.", Fasz. I) sagen, wenn sie von einem endlichen Verfall der St. Gallener Neumenschrift reden. In der ersteren heißt es:

„Bis zum 11. Jahrhundert bewahrte die St. Gallener Neumenschrift ihre volle Schönheit; von da an jedoch zeigen sich die ersten Mängel. Man gewahrt eine stufenweise Abnahme. Anfangs sind dies nur einfache Nachlässigkeiten der Schreiber; bald aber schleichen sich

[1]) Die Varianten können die Echtheit der Lesart bei den Musikhandschriften ebensowenig wie bei den Texthandschriften in Frage stellen. Eine absolute Übereinstimmung aber wäre ein Ding der Unmöglichkeit.

eigentliche Änderungen ein, welche immer schwerwiegender und zahlreicher werden, bis schließlich die Romanus-Buchstaben und -Zeichen in Vergessenheit geraten und im 13. und 14. Jahrhundert der völlige Verfall eintritt. Unsere Handschrift (Nr. 339) macht wie mehrere andere der besten Manuskripte St. Gallens keinen Gebrauch von den Romanus-Buchstaben oder literae significativae. Sie verwendet bloß die Romanuszeichen, tut dies aber mit einer seltenen Vollendung und sinnreichen Sorgfalt. Die Neumen bewahren noch die laufende und freie Form der guten Zeit ohne die geringste Spur von Nachlässigkeit oder freiwilliger Änderung. Dank der Feinheit in den Zügen und der Vollendung in der Einzelarbeit der Schrift ist dieses Manuskript eines der schönsten Muster der Akzentneumen und Romanuszeichen."

Hier ist also von der Schriftform die Rede, die im Laufe der Jahrhunderte an Genauigkeit einbüßt, nicht aber vom Rhythmus oder von der Melodie, wie jener Einwand nahezulegen scheint.

Auch Dechevrens, welcher die St. Gallener Neumenhandschriften eingehend studiert hat, bezeugt a. a. O., S. 11, daß „das von Romanus erfundene System (der Vortragszeichen) nicht einmal zu St. Gallen in seiner ganzen Ausdehnung beibehalten wurde. Wenn auch die Notenschreiber des 9. Jahrhunderts ihm treu geblieben waren, so haben ihm doch diejenigen der späteren Jahrhunderte nicht die gleiche Wichtigkeit beigemessen. Im allgemeinen hat man sich mehr aufs Gedächtnis und auf die Gewohnheit als auf die Notenschrift verlassen". „Von den Romanuszeichen abgesehen, sind die späteren Handschriften genaue Kopien der älteren . . . Die Melodien blieben dem Wesen nach die gleichen" (l. c. S. 13).

St. Gallen hat die gregorianische Tradition treu bewahrt bis zur Aufhebung der Abtei 1798. Von einer Verkürzung der Melodie kann nicht die Rede sein.

Die für die treue Überlieferung der gregorianischen Melodien vorgebrachten Gründe haben indes manche, die gegenteiliger Ansicht sind, nicht zu überzeugen vermocht; sie entgegnen: Eine unverfälschte Forterhaltung der gregorianischen Melodien ist durch die Verbesserungen ausgeschlossen, welche der Diakon Amalarius von Metz († 857) am Gesange vorgenommen hat, laut Prologs zum Werke „De ordine Antiphonarii".

Jedoch Amalars kirchenmusikalische Reform erstreckte sich nicht auf die Messe, sondern auf das kanonische Stundengebet

und auch hier nicht auf die Melodien, sondern nur auf die Anordnung des Textes, und zwar hauptsächlich in den Responsorien des Nachtoffiziums. Als man nämlich anfing, nach dem Verse der römischen „Responsoria prolixa“ nicht mehr das ganze Responsorium, sondern nur die zweite Hälfte desselben zu wiederholen, zeigte es sich, daß diese letztere sich inhaltlich nicht mehr gut an den Gedankengang des Verses anschloß. Amalar änderte daher unter Mitwirkung des Helisachar den Verstext. (Vgl. Amalar, „De ordine Antiphonarii“, Prol. bei Migne, P. L., CV.) Aber auch bei dieser Umarbeitung der Verse brauchte er die Melodie nur wenig zu ändern; denn die Responsorialverse des Offiziums haben, im Gegensatze zu der freieren Melodieführung des Responsoriums selbst, einen regelmäßigen Satzbau und unveränderlichen Typus, ähnlich der einfachen Psalmodie. Diesen musikalischen Typen pflegte man neue Verstexte einfach anzupassen. Im geschickten Anpassen der Texte an gegebene Melodien waren aber die mittelalterlichen Melodisten Meister; man vergleiche nur die einschlägige Abhandlung in der „Paléographie musicale“, Bd. III, S. 60 ff., und die scharfsinnige Analyse und Deduktion der Gesetze, welche dabei zu beobachten waren, nämlich wie der Tonkünstler vorzugehn hatte bei Auslassung und bei der Hinzufügung von Tönen, ferner bei Zusammenziehung der Töne zu Gruppen und bei Trennung der Tongruppen (l. c. S. 64 ff.). Amalar hat zwar auch in die Meßliturgie eingreifen wollen, indem er am Ende seiner Ausgabe sogenannte Postevangelia, d. i. Antiphonen aus dem gallikanischen und mailändischen Ritus anfügte, aber diese Zutat Amalars blieb unberücksichtigt: sie wurde nicht in das Antiphonar der Messe aufgenommen; davon kann sich jeder selbst im römischen Graduale überzeugen.

Ein andres Bedenken gegen die gregorianische Überlieferung lautet: „Der im ersten Zeugnis genannte Metzer Diakon Amalarius († 857) erzählt im Prolog zu seinem Werke ‚De ordine Antiphonarii‘, er habe im Kloster Corbie in der Pikardie vier Gesangbücher entdeckt, aus welchen er erkannte, wie verschieden die jetzige Singart von der Singart der Vorfahren sei; er wisse, daß diese Bücher älter seien als das Gesangbuch, nach welchem man in Rom singe; und wenn auch das letztere in einer Beziehung besser eingerichtet sei, so bedürfe es doch

ebenfalls einiger Verbesserungen; er habe darum den Mittelweg eingeschlagen und ein Buch durch das andere verbessert.“ (Ahle, S. 9 u. 10.)

Was die Klagen des Metzer Diakons über die große Verwirrung in den Gesangbüchern betrifft, so handelt es sich auch hier nicht um die Messe, sondern um das Chorgebet, welches vom heiligen Papst Hadrian (772—795) oder in seinem Auftrage um das Jahr 783 oder 784 besser geordnet wurde. Abt Vala nahm ein solches Offiziums-Antiphonar bei seiner Heimkehr von Rom mit sich nach Corbie. Als nun später Amalar dasselbe mit den Metzer Büchern verglich, fand er eine große Verschiedenheit zwischen beiden. Der Grund dieser Verworrenheit lag darin, daß die in Metz befindlichen Antiphonare noch die alte Offiziumsordnung hatten. Da jedoch Amalar nicht beachtete, daß das Antiphonar der Abtei Corbie von Hadrian verbessert worden sei, so kam ihm diese Verschiedenheit ganz unerklärlich vor; sie betrifft jedoch, wie gesagt, nur das Chorgebet, nicht die Messe. (Bäumer, O. S. B., „Geschichte des Breviers“, S. 279 ff.)

„Veränderungen im Gesange des heil. Gregor“, wird weiter eingewendet, „wurden auch dadurch hervorgerufen und notwendig gemacht, daß die gallikanische Liturgie sich immer mehr ausbreitete und mit der römischen Liturgie vermischte, ja dieselbe förmlich beherrschte und nach und nach sogar verdrängte, und zwar in Rom selbst, so daß die alten römischen Bücher, welche die römische Gewohnheit bis zum 9. Jahrhundert enthalten hatten, gegen das Ende des 11. Jahrhunderts hin gründlich beseitigt waren. Der berühmte Forscher L. Duchesne schreibt darüber folgendes (‚Origines du culte chrétien‘, Paris 1889, pag. 98):

„. . . La liturgie romaine, depuis le onzième siècle au moins, n'est autre chose que la liturgie franque, telle que l'avaient compilée les Alcuin, les Helisachar, les Amalaire. Il est même étrange que les anciens livres romains jusqu'au neuvième siècle aient été si bien éliminés par les autres, qu'il n'en subsiste plus un seul exemplaire.‘

„Was hier von den liturgischen Büchern gesagt ist, muß auch auf die Choralbücher ausgedehnt werden; denn die letzteren sind eben auch nichts andres gewesen als liturgische Bücher.“ (Ahle, S. 12 u. 13.)

Duchesne redet in der angezogenen Stelle nicht von einer Veränderung der gregorianischen Meßtexte, sondern von Zusätzen.

welche durch die Einführung neuer Feste und Tage notwendig wurden. Diese Nachträge zum gregorianischen Bestande des römischen Sakramentars und Meßantiphonars lassen sich aber leicht vom ursprünglichen Texte unterscheiden, wie Duchesne selbst sagt:

„In den zahlreichen Exemplaren, in denen der gregorianische Text Nachträge im Gefolge hat, sind diese von jenem deutlich getrennt, und nichts ist leichter, als ihn vom Anhange zu sondern." (Duchesne a. a. O., S. 115.)

Solche Exemplare sind die drei Kodizes Ottobonanus, Vaticanus und Moguntinus, welche die Gebete und Gesangtexte des zelebrierenden Priesters enthalten, ferner die zwei Kodizes von Monza und Rheinau, in welchen die Gesangtexte der Schola stehn. (Probst, „Die ält. röm. Sakram. u. Ord.", Münster, Aschendorff, 1892, S. 305 ff., und Wagner, „Einführung i. d. greg. Melod.", Fribourg, 1901, S. 201, 202.)

Wer wissen will, welche Gesänge im ursprünglichen Meßantiphonar des heil. Gregor standen, braucht bloß die im 7., 8. und 9. Jahrhundert eingeführten Messen und Gesangstücke aus dem Kodex 339 von St. Gallen („Pal. mus.", t. 1) auszuscheiden. Dies hat Dr. Wagner getan, indem er in der 2. Auflage seiner „Einführung", Bd. I, S. 322 ff., die vom 7. bis einschließlich 9. Jahrhundert hinzugekommenen Meßgesänge des kalendarischen Verzeichnisses des Kodex 339 (10. Jahrhundert) einklammerte.

Im Meßgesangbuch des heil. Gregor wurde das ganze Mittelalter hindurch keine Veränderung an den Melodien vorgenommen und ein Graduale des 15. Jahrhunderts zeigt dieselben Gesänge wie die Neumenhandschriften des 9. Jahrhunderts. Nur Zusätze erhielt das Gradualbuch, wie schon bemerkt, infolge der Einführung neuer Feste und Riten.

Zwischen den Handschriften 359 und 339 von St. Gallen, ferner 121 von Einsiedeln u. s. w. gibt es freilich Varianten von Melodien, nämlich in den Alleluja-Gesängen, aber nur in denjenigen, welche am Ende jedes Kodex zusammengestellt sind ohne Angabe des Tages ihrer Verwendung, sondern zur beliebigen Auswahl, wie die Rubrik sagt: „Alleluja quale volueris". Für neue Feste wurden auch neue Alleluja-Melodien komponiert, wogegen die andren Meßgesänge (Introitus, Graduale, Offertorium und Communio) an der Form festhielten, die sie im Antiphonar des 8. Jahrhunderts hatten.

Im Graduale sind also keine „Veränderungen im Gesange des heil. Gregor vorgenommen worden".

Ja, die Ehrfurcht vor dem Normalbuch des heil. Gregor ging so weit, daß man noch im 11. Jahrhundert aus alten Kodizes Rubriken abschrieb, die doch schon im 7. Jahrhundert gegenstandslos geworden waren, z. B. die Entlassungsformel für die Katechumenen: „Finita missa dicat diaconus excelsa voce ad cornu altaris: Si quis catechumenus, procedat“ u. s. w. In der Neumenhandschrift 339 von St. Gallen, deren Entstehungszeit die „Paléographie musicale“ in das 10. bis 11. Jahrhundert verlegt, ist genau dieselbe Reihenfolge und Zahl der liturgischen Tage und Heiligenfeste eingehalten, welche nur noch im 8. oder spätestens im 9. Jahrhundert zutraf. Man erlaubte sich also nicht einmal, die seit dieser Zeit aufgekommenen Feste und Gesänge in das Korpus der Abschriften einzutragen und am betreffenden Tage einzuschalten, sondern man fügte sie am Ende des Buches an. Dieses an sich unpraktische Verfahren läßt sich nur aus der ängstlichen Genauigkeit des Abschreibers erklären, welcher einen Kodex des 8. oder des 9. Jahrhunderts Wort für Wort und Note für Note kopierte. Daher hat die Handschrift 339, vom Appendix abgesehen, inhaltlich den archäologischen Wert eines liturgischen Gesangbuches aus dem 8. bis 9. Jahrhundert.

Diese Genauigkeit im Abschreiben war erstens die Frucht einer alten Tradition der Ordens-Skriptorien, in denen die Schreiber die Mahnworte sich zur Richtschnur nahmen, womit der heil. Hieronymus, Cassiodor, Alcuin, Paulus Diaconus u. a. die Mönche zum gewissenhaften Abschreiben aufgemuntert hatten. Der letztere, ein gelehrter Mönch vom Monte Cassino, welcher sich selbst die Zeit stahl, um die Briefe des heil. Gregor des Großen für seinen Freund, den Abt Adalhard von Corbie, zu kopieren, gestand selbst im Begleitschreiben ein, daß er nicht gewagt habe, fehlerhafte Stellen zu verbessern, um nicht den Anschein zu geben, als wollte er die Worte eines so großen Lehrers ändern, „ne viderer tanti doctoris verba immutare“. (Migne, P. L., t. 95, col. 1590.)

Zweitens entsprang die Gewissenhaftigkeit der Neumen-Abschreiber der Hochschätzung, welche das Mittelalter vor den kunstvollen Melodien des gregorianischen Antiphonars hatte. Von dem Ansehen, in welchem die gregorianische Melodie bei den christlichen Nationen des Abendlandes stand, berichtet Papst Leo IV. in seinem Schreiben an Abt Honoratus, welches

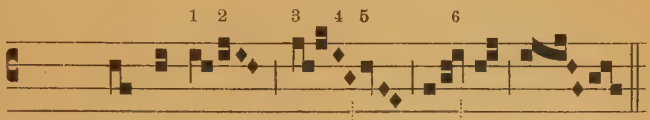
weiter unten im Wortlaute folgen wird. Mit der Analyse dieser Kunst haben sich die mittelalterlichen Musiktheoretiker befaßt und noch Hieronymus von Mähren (13. Jahrhundert) widmet dem Rhythmus derselben in seinem Traktat „De musica“ ein eigenes Kapitel und gibt darin kostbare Aufschlüsse, die wir heutzutage zum Teile nicht einmal mehr verstehn. Wir können nur ahnen, welche Kleinodien in diesem alten Kunstwerke noch verborgen sein müssen. Coussemaker schreibt hierüber in seiner „Histoire de l'Harmonie au moyen-âge“ (Paris 1852, S. 124), wie folgt: „Wenn man dereinst die wunderbare Mannigfaltigkeit der Rhythmen, die zahlreichen Verzierungen, womit der Choralgesang geschmückt ist, wird kennen gelernt haben, dann erst wird man sich eine Vorstellung davon machen können, was er damals gewesen sein muß, als die gregorianische Überlieferung noch lebendig war und in voller Blüte stand. Die Abhandlung des Hieronymus von Mähren enthüllt uns ein gut Teil dieser Geheimnisse. Wenn man sich einen Augenblick im Geiste in jene Zeit versetzt, wo dies alles noch in seinem vollen Glanze erstrahlte, so staunt man über den hohen Grad der Größe, Noblesse und Erhabenheit, welchen diese wahrhaft göttliche Kunst erreicht hatte.“[1]) So begreift man die peinliche Sorgfalt, welche die Kopisten der Neumenkodizes auf das Abschreiben der scheinbar unbedeutendsten Einzelheiten verwendeten. Dieser Sorgfalt der Schreiber ist es hauptsächlich zu verdanken, daß wir noch im Besitze der ursprünglichen Lesart des gregorianischen Melodienschatzes sind.

Einen andern Beweis, daß die gregorianische Tradition nicht treu gewahrt worden ist, glaubt man in den Abkürzungen der Melodien zu finden: Man habe mit diesen Kürzungen nicht erst im 12. und 13. Jahrhundert begonnen, sondern schon im „goldenen Zeitalter des gregorianischen Gesanges“, und zwar in St. Gallen selbst, dem „treuesten Wächter der alten Traditionen“, indem der Kodex 339 („Pal. mus.“, t. I) gegenüber dem Kodex 359 (Lambillotte) erhebliche Kürzungen der Melodien aufweise.

[1]) An der Erschließung dieser musikalischen Goldgrube und an der Ausgrabung ihrer Reichtümer arbeiten gegenwärtig mehrere Choralforscher mit voller Kraft, und schon die nächste Zeit wird Schätze dieser Art ans Tageslicht fördern.

Was mag wohl mit diesen angeblichen Abkürzungen gemeint sein? Etwa gewisse Schlußneumen? Sehen wir uns dieselben in nachstehender Tabelle einmal genauer an.

I.

Kodex 359 von St. Gallen, 9. Jahrh. (Lambillotte)

S. 28, Graduale: Tollite . . glo - ri - ae ——— [1]
„ 29, „ Ostende no —— bis ———
„ 30, „ A summo e —— jus ———
„ 30, „ In sole . . su —— o ———
„ 31, „ Domine . e - ri - mus ———
„ 31, „ Excita . . nos ———
„ 41, „ Justus . . Do - mi - ni ———

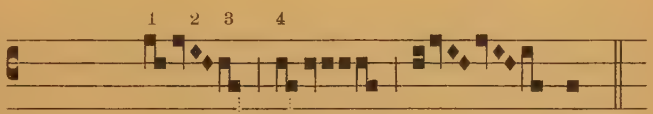
II.

Kodex 339 von St. Gallen, 10. Jahrh., Pal. mus., Bd. I.

S. 4, Graduale: Tollite . . ve —— stras ———
„ 6, „ A summo e —— jus ———
„ 6, „ In sole . . su —— um ———
„ 6, „ Domine . nos ———

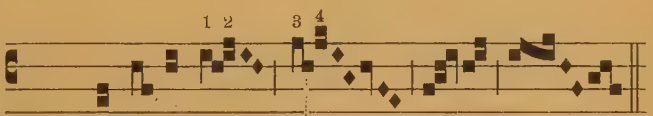
III.

Kodex 121, Einsiedeln, 11. Jahrh., Pal. mus., Bd. IV.



S. 10, Graduale: Tollite ℣. . e ——— jus
„ 13, „ Ostende ℣. . tu ——— am
„ 15, „ A summo ℣. . De ——— i
„ 15, „ In sole ℣. . e ——— jus
„ 15, „ Domine ℣. . ve ——— ni
„ 16, „ Excita ℣. . Jo ——— seph

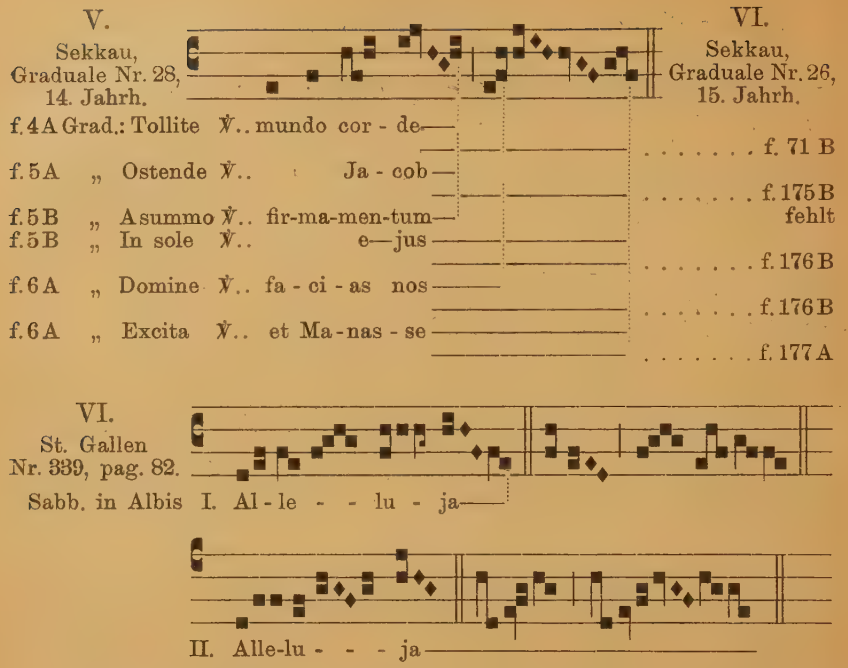
IV.

Cantatorium S. Cunegundis, Bamberg, 11. Jahrh., P. m., III., Taf. 112 A.

Graduale: ℟. Domine . . pro-ge-ni - e ———

Cantatorium S. Henrici, Bamberg, 11. Jahrh., Pal. mus., III., Taf. 112 B.

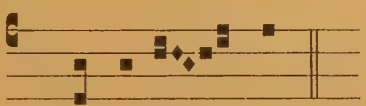
Graduale: ℟. Justus ..... Domi - ni ———

[1]) Die verschiedene Länge der Striche bezeichnet die verschiedene Ausdehnung des melodisch gleichartigen Schlußmelisma in den Handschriften.


V.
Sekkau,
Graduale Nr. 28,
14. Jahrh.
VI.
Sekkau,
Graduale Nr. 26,
15. Jahrh.
f. 4 A Grad.: Tollite ℣.. mundo cor - de
f. 71 B
f. 5 A „ Ostende ℣.. Ja - cob
f. 175 B
f. 5 B „ A summo ℣.. fir-ma-men-tum
fehlt
f. 5 B „ In sole ℣.. e—jus
f. 176 B
f. 6 A „ Domine ℣.. fa - ci - as nos
f. 176 B
f. 6 A „ Excita ℣.. et Ma-nas - se
f. 177 A
VI.
St. Gallen
Nr. 339, pag. 82.
Sabb. in Albis I. Al - le - - lu - ja
II. Alle-lu - - - ja

Im Kodex 359 von St. Gallen ist bei der Gradualmelodie „Justus ut palma“ (sieh Notenbeispiel I), welche für mehrere andre Gradualtexte verwendet worden ist, die Schlußneume des Gradual-Responsoriums nur einmal ausgeschrieben, in allen andern Fällen dagegen in der Mitte abgebrochen, und zwar einmal nach der vierten Notengruppe, bei vier Gradualien nach der fünften und einmal nach der sechsten. Die vierte Notengruppe schließt auf dem Tone si (d. i. h), die fünfte auf sol (d. i. g) und die sechste auf re (d. i. d). Keiner von diesen Tönen ist der Finalton la (d. i. a in der 2., beziehungsweise 10. Tonart); folglich konnte der Kopist nicht die Absicht gehabt haben, die jeweils letzte Notengruppe seiner Abkürzungen als Abschluß der Melodie zu bezeichnen. Aber nehmen wir das Notenbeispiel IV: hier schließt die dritte und vierte Notengruppe, bei welchen die Notenschrift aussetzt, wirklich mit dem Finalton la oder a. Wollte der Kopist also hier einen Satzschluß andeuten? Wenn ja, dann fiele der Schluß bald mit der dritten, bald mit der vierten Gruppe zusammen; aber dann läge den Abkürzungen kein einheitliches Prinzip zu Grunde; folglich können diese

Weglassungen von Noten keine systematische Abkürzung des Gesanges selbst bedeuten. Im St. Gallener Kodex 339 hat der Textschreiber beim Graduale „A summo coelo“ zwischen den Wörtern „ejus“ (Satzschluß) und „annuntiat“ freien Raum gelassen, damit nachher der Neumenschreiber die lange Schlußvokalise eintragen könne. Dieser aber füllte den leeren Raum nicht aus. Warum? Offenbar weil er es nicht für notwendig hielt, eine Schlußneume auszuschreiben, welche wegen ihres öfteren Wiederkehrens ohnedies schon bekannt war.

Bisweilen bricht die Neumenschrift bei einem hohen Tone ab, der unmöglich einen musikalischen Abschluß bilden kann. Dies ist also kein Schluß, sondern im Gegenteil ein Zeichen, daß von dieser Stelle an noch weiter gesungen wurde, ähnlich wie die Kopisten der Neumenhandschriften nach dem Offertoriumsverse nur den Anfang der Wiederholung anfügten, z. B. am dritten Advent-Sonntag im Kodex 121 von Einsiedeln (P. m. t. III, pag. 9):

Ebenso wird auch heute noch im „Responsorium prolixum“ nach dem Verse das erste Wort der dem Verse vorausgegangenen Schlußhälfte des Responsoriums angefügt zum Zeichen, daß letztere von diesem Worte an zu wiederholen sei; z. B. am 2. Februar im R. pr. Obtulerunt:

Niemand wird behaupten, daß bloß diese zwei Wörter zu wiederholen seien.

Manchmal folgt in der Osterzeit auf einen Alleluja-Vers (VI.), dessen Schlußjubilus sowohl nach dem Alleluja als auch nach dem Verse abgebrochen ist, ein anderes Alleluja, dessen langausgesponnene Jubilation sich ganz ausgeschrieben findet. Wäre es dem Schreiber beim ersten Alleluja um Verkürzung der

Melodie zu tun gewesen, so hätte er auch die zweite Jubilation nicht bis zu Ende geschrieben; er tat dies aber, weil sie seltener vorkommt, also weniger geläufig war.

Diese Praxis der stellenweisen Auslassung des Jubilus hat sich bis ins 14. Jahrhundert fortgeerbt. So findet sich z. B. im Kodex Nr. 28 der Abtei Sekkau eine und dieselbe Schlußmelodie der gleichlautenden Gradualien nur zweimal ganz bis zu Ende ausgeschrieben (V), dagegen dreimal schon nach der ersten Notengruppe des letzten Wortes abgebrochen. Der Kopist des 14. Jahrhunderts verfuhr eben wie seine Vorgänger: er hat Melodien, die an einer Stelle des Kodex komplett waren, an den übrigen Stellen, wo sie mit anderem Texte wiederkehrten, nur mit den Anfangsneumen eingetragen oder schriftlich gleichsam nur intoniert, weil die Sänger die Fortsetzung auswendig wußten oder die ganz ausgeschriebene Melodie anderswo im Kodex nachschlagen konnten.

In den späteren Handschriften finden sich die Schlußneumen, welche in den älteren Kodizes aus den angegebenen Gründen weggelassen worden sind, vollständig ausgeschrieben, weil im späteren Mittelalter die Choralmelodien seit Einführung der Mehrstimmigkeit nicht mehr so fest im Gedächtnisse hafteten wie früher. (Kienle, „Choralschule“.) Jene Kürzungen waren also keine Verkürzungen der Melodien, sondern nur Abkürzungen der Schrift.

Sollten aber mit der vorgeblichen Verkürzung gregorianischer Melodien ganze Gesangsstücke gemeint sein, so kann obiger Einwurf sich nur auf die Abschaffung gewisser Gesänge beziehen. So wurde z. B. der ganze Psalm nach der Introitus-Antiphon schon bald nach Gregor dem Großen in denjenigen Kirchen auf einen einzigen Vers reduziert, in welchen die Eingangsfeier des Meßritus nicht so viel Zeit in Anspruch nahm als in der päpstlichen Messe. Das Gradual-Responsorium wurde vom 11. Jahrhundert an, als die Sequenzen überhand nahmen, nach dem Verse nicht mehr wiederholt. Im Offertoriumsgesang kamen vom 11. und 12. Jahrhundert an die Verse und Wiederholungen in dem Maße in Wegfall, als der Opfergang des Volkes außer Brauch kam. Trotzdem begegnet man den Offertoriumsversen stellenweise noch in den jüngsten Handschriften, z. B. im „Codex Seccoviensis“, Nr. 28, 14. Jahrhundert. Nur in der Requiem-Messe

sind Vers und Wiederholung noch heute in Übung und am 16. und 23. Sonntag nach Pfingsten hat das Offertorium wenigstens noch einen Rest von der alten Wiederholung bewahrt. Um die gleiche Zeit wie im Offertorium verschwanden die Verse auch im Kommuniongesang, weil die Darbringung der Opfergaben und die gemeinsame Kommunion des Volkes im feierlichen Gottesdienste gleichen Schritt hielten. Darum hat die Tridentinische Reform in der Totenmesse wie im Offertorium, so auch im Kommuniongesange die Verse beibehalten. (Sieh Wagner: „Einführung", 2. Aufl., I. Bd., 4. Kapitel.)

Aber durch alle diese Kürzungen des Gesangstextes in der Meßfeier erfuhren die Melodien der beibehaltenen Gesangstexte keine Veränderung. Also ist auch in dieser Hinsicht die gregorianische Gesangstradition unversehrt geblieben.

Eine wesentliche Änderung der Melodie glaubte Jakobsthal nachweisen zu können, indem er zeigte, daß die ursprünglich diatonischen Gesänge der christlichen Kirche in der guidonischen Notenschrift nach der Theorie des Guido von Arezzo und des Cotton bald ein fis (in der Tonart G), bald ein cis (in D) voraussetzen; denn die Untersekunde dürfe nur einen Halbton von der Finalis abstehn. Folglich wären wir nicht mehr im Besitze der alten Diatonik.

Als Antwort auf diesen Einwand möge hier eine Stelle aus Dr. Riemanns „Geschichte der Musiktheorie", S. 94, folgen:

„Gustav Jakobsthals Schrift ‚Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche' (1897) ist nämlich sehr geeignet, einen solchen Gedanken (daß bei den Schlüssen im Tetrardus ein fis oder bei denjenigen im Protus ein cis in Frage käme) aufkommen zu lassen, besonders durch die Bemerkung, S. 22: ‚Danach muß allgemein die Empfindung geherrscht haben (nämlich bereits im 9.—10. Jahrhundert, zur Zeit der Abfassung der ‚Alia musica'!), daß die Verbindung des Fis mit dem G etwas den Tetrardus-Melodien Eigentümliches sei, und daß mit dieser Verbindung der Eindruck dieser Tonart verknüpft ist.' Diese Bemerkung ist höchst bedenklich und geeignet, die Köpfe zu verwirren.[1]) Es genügt

[1]) Der gesperrte Druck rührt von Riemann selbst her.

aber, auf Guidos Lehre des Occursus hinzuweisen, um die gänzliche Haltlosigkeit der Annahme des Subsemitonium in so früher Zeit darzutun: daß aber auch noch Cotton auf einem ähnlichen Standpunkte steht, beweist die Bemerkung (Gerbert, II, 245), daß der authentische Tritus nicht so wie die anderen authentischen Töne die Untersekunde in seinem Normalambitus begreift, weil dieselbe nur einen Halbton von der Finalis absteht. (‚[Authento trito] nulla infra finalem descensio attributa est, non aliam ob causam nisi quod semitonii imperfectio competentem fieri descensum non permittit.') Auch die von Jakobsthal für seine Theorie der chromatischen Alteration ausgebeuteten Hinweisungen Cottons (Gerbert, II, 289), daß manche Protusmelodien nicht in die Normallage (D—d), sondern in die, eine Quinte höhere Lage gesetzt werden müssen, weil ihnen sonst ein unter C und auch unter F notwendig werdender Ganzton (!) fehlt, ja, daß auch Tritusmelodien manchmal aus dem gleichen Grunde nicht in der Normallage darstellbar sind, erweisen dieselbe ausgesprochene Abneigung (des Cotton) gegen das Subsemitonium der Finalis. Die später für die Schlußbildungen so selbstverständlich werdende kleine Terz vor dem Einklange, beziehungsweise die große Sexte vor der Oktave ist dieser Zeit noch durchaus fremd.“[1])

Wie Dr. Riemann, so betont auch Dr. Mathias in seiner gelehrten Abhandlung über die mittelalterlichen Tonarien die Diatonik der gregorianischen Melodien: „Sämtliche, auch die reichsten Blüten gregorianischer Melodik lassen sich zerpflücken in die einfachsten Bestandteile der nur durch ein ♭ alterierbaren Naturtonleiter.“ (Der Straßburger Chronist Königshofen als Choralist. Graz, „Styria“. 1903. S. 40.)

Eine chromatische Alteration könnte nur eintreten, wenn man gewisse Melodien der vor Alcuin gebräuchlichen, alten Kirchentonleitern A, B, C auf die obere Quint transponieren würde. Wenn diese Melodien in den Solesmenser Choralbüchern tatsächlich auf D, E, F versetzt zu werden pflegen, so geschieht dies lediglich aus Rücksicht für die Sänger, welche sich in diesen Tonlagen leichter zurechtfinden. In ihrer Normallage jedoch

[1]) Der Sperrdruck findet sich bei Riemann.

sind die drei (aus Mißverständnis „irregulär“ und „transponiert“ genannten) alten Tonleitern durchweg diatonisch. Schon die alten Griechen mißbilligten die Chromatik in der Melodie: Der Alexandriner Aristophanes (284 v. Chr.) nannte die Lehrer der Chromatik „die Peiniger und Folterer der Melodie“ und Pherekrat (Komiker in Athen 430 v. Chr.) sagte: „Melannipides (chromatischer Tonkünstler) entnervt und verweichlicht mich“ (d. i. meine Gedichte). Noch mehr widersetzten sich die heiligen Väter dieser Entstellung der „reinen“ Melodie. Der heil. Klemens von Alexandrien († 217. Paedag., II, 4; Migne, P. Gr., VIII, 242) schreibt: „Die gebrochenen Klänge und klagenden Weisen der karischen Muse verderben gleich ebenso vielen Gifttränken die Sitten ... So fern als möglich sollen unserem starken Sinne die weichlichen Melodien bleiben.“ Was die heiligen Väter so verabscheut haben, hätten die Bischöfe in ihrem Gottesdienste nie geduldet.

Im zwölften Jahrhundert ist zwar an den Melodien selbst bedeutend gestrichen worden; Beweis dafür ist der Musiktraktat in den Schriften des heil. Bernhard und das neuherausgegebene Graduale des Zisterzienser-Ordens. Der Tonumfang aller höherstrebenden Gesänge ist nicht selten auf Kosten der schönsten Tonbilder bis auf zehn Töne eingezwängt, die alten Tonleitern A, H, C sind auf die drei höheren D, E, F mit ♭ transponiert, die so sinnvoll aus der Tiefe auftauchenden Eingangsformeln, um der lieben Theorie willen, schonungslos amputiert und durch den Finalton der betreffenden Tonart ersetzt, endlich alle Text- und Melodien-Wiederholungen, z. B. die ‚Alleluja-Jubilationen, nach (nicht vor) dem Verse weggelassen worden. (Vgl. P. Kienle, O. S. B., Rede, gehalten auf dem Kongresse zu München, 25. September 1900, abgedruckt im „Gregorius-Blatt“, 1901, Nr. 1.)

Diese Kürzungen und Änderungen trafen jedoch nur das Zisterzienser-Graduale. In die Handschriften der Gesamtkirche sind sie nicht übergegangen und finden sich auch nicht im „Liber Gradualis“, welcher ein getreuer Abdruck des traditionellen Meßgesanges der römischen Kirche ist — cantûs ratione qua Romana utitur Ecclesia.

II. Abschnitt.

Leo XIII.: Simili ratione non potest Nobis non probari vester ille in conquirendis vulgandisque veteribus de eo genere monumentis, tam operose tamque constanter insumptus labor.

Ebenso können Wir nicht umhin, die Arbeit anzuerkennen, welche ihr so emsig und beharrlich darauf verwendet habt, die alten Denkmäler dieser Art zu erforschen und zu veröffentlichen.

In diesem Abschnitte belobt Papst Leo XIII. die Mönche von Solesmes, daß sie alte Neumenhandschriften in der „Paléographie musicale“ veröffentlicht haben. Der Zweck dieser Veröffentlichung war, den Choralforschern die Arbeit zu erleichtern und zugleich ein Mittel an die Hand zu geben, woran jeder von der Übereinstimmung der alten Kodizes untereinander und mit dem „Liber Gradualis“ sich selbst überzeugen könne.

§ 1. Der gregorianische Gesangstext unverändert beibehalten. Diese Übereinstimmung der Kodizes mit dem „Liber Gradualis“ glaubt man aber dadurch in Abrede stellen zu können, daß ja der Gesangstext im Laufe der Zeit eine Änderung erfahren habe; folglich mußten die dazu gehörigen Melodien umgearbeitet werden:

„In Wirklichkeit muß man vor allem festhalten“, so heißt es im ‚Kirchenmusik. Jahrb.‘ von Regensburg, „daß der Text, über welchen diese Melodien geschrieben sind, ungefähr fünf Jahrhunderte vor der Reform des römischen Missale und Breviers gegolten hat, daß er also an vielen Stellen von der zur Zeit gültigen Fassung abweicht, und daß er, ohne vorher allen notwendigen Verbesserungen unterzogen worden zu sein, in keiner Weise in den Dienst der heiligen Liturgie gestellt werden kann.“ („Kirchenmusik. Jahrb.“, 1902, S. 52.)

Der Text des „Liber Gradualis“, welcher die traditionellen Melodien enthält, stimmt Wort für Wort mit demjenigen des heutigen „Missale Romanum“ überein. Der Text der rezitativen Gesänge (Lesungen und Psalmen), ist freilich im 16. Jahrhundert der Lesart der „Vulgata“ angepaßt worden, weil ihre musikalischen Kadenzen dadurch keine Veränderung erlitten. Den Text der eigentlichen Melodien dagegen (Introitus, Graduale, Offertorium und Communio) hat man sowohl im 4. Jahrhundert, bei Einführung des vom heil. Hieronymus hergestellten „Psalterium

Romanum“ in die römische Liturgie unter Papst Damasus, als auch im 15. und 16. Jahrhundert unter Papst Klemens VIII. unverändert gelassen, weil sonst auch die Melodien hätten umgearbeitet werden müssen. „Nie konnte“, schreibt Kaulen, „die Itala aus der Liturgie verdrängt werden, in der sie durch uralte Melodien geschützt war, und sie behauptet sich daselbst bis auf den heutigen Tag.“ (Freib. Kirchenlexik. „Vulgata“, S. 1135.) Und in der „Einleitung in die Heilige Schrift“ sagt derselbe Autor:

„Ein Gebiet aber, auf dem die Itala immer in Geltung geblieben ist und bis heute noch ihr Recht behauptet, ist die kirchliche Liturgie. Alles der Schrift Entnommene, was in der Kirche vom Chor gesungen und nicht bloß von einem einzelnen verlesen wird, hat sich in der Form der Itala erhalten; dazu gehört im römischen Meßbuch Introitus, Graduale, Offertorium und Communio, im Brevier Antiphon und Responsorium. Vermutlich hätte hier die Anpassung neuer Worte an alte Gesangsweisen gar zu große Schwierigkeiten bereitet, insofern das Volk von jeher an dem Kirchengesange allgemeinen Anteil nahm. Dagegen sind in der heiligen Messe die alttestamentlichen Episteln, im Chordienst die Lektionen aus der Übersetzung des heil. Hieronymus. Für den Psalmengesang ist außerhalb der Peterskirche zu Rom bis heute das „Psalterium Gallicanum“ in Übung geblieben; die Psalterübersetzung von Hieronymus hat nie andere als literarische Bedeutung gehabt. Die übrigen lateinischen Liturgien zeigen von obiger Regel einige Abweichungen, welche auf die Verschiedenheit des Gebrauches zur Zeit ihrer Entstehung zurückzuführen sind.“ (L. c. S. 121.)

Nebenbei gesagt, ein neuer Beweis, wie sehr der Heilige Stuhl zu jeder Zeit für die Unversehrtheit der ursprünglichen Melodien eintrat.

Als nach der Herausgabe des neuen Bibeltextes im 15. Jahrhundert die Buchdrucker denselben auch in ihre neuedierten Missalien aufnahmen, protestierte Klemens VIII. gegen diese Neuerung, wie folgt: Im Laufe der Zeit sind durch die Schuld der Buchdrucker in die jüngst erschienenen Missalien viele Fehler eingeschlichen, wodurch jene uralte Bibel-Lesart daraus vollständig verschwunden ist, welche sogar noch vor dem heil. Hieronymus in der Kirche berühmt war, und welcher fast alle Introitus, Gradualien und Offertorien entnommen sind.

Progressu temporis sive typographorum sive aliorum temeritas et audacia effecit, ut multi in ea, quae his proximis annis excusa sunt Missalia, errores irrepserint, quibus vetustissima illa sacrorum bibliorum

versio, quae etiam ante sancti Hieronymi tempora celebris habita est in Ecclesia, et ex qua omnes fere Missarum Introitus et quae dicuntur Gradualia et Offertoria accepta sunt, omnino sublata est. (Clemens VIII „Cum Ssm. Eucharistiae Sacramentum" vom 7. Juli 1504.)

Daß bei diesem Festhalten an den alten Gesangstexten lediglich die Rücksicht auf die Unversehrtheit der alten Melodien maßgebend war, nicht aber die Ehrfurcht vor dem alten Bibeltext, geht schon daraus hervor, daß man sich nicht gescheut hat, den alten Text der (rezitativischen) Lesungen und Psalmen durch die neue Lesart der „Vulgata" zu ersetzen.

Kleine Textvarianten mußte sich freilich die Melodie stellenweise gefallen lassen; aber sie hat durch dieselben keine oder nur unmerkliche Änderungen erfahren; z. B. im Introitus „In excelso throno" ist die Lesart des Kodex 339 von St. Gallen und des Kodex 121 von Einsiedeln: „cujus imperium non deest in aeternum" in: „cujus imperii nomen est in aeternum" umgewandelt worden; hier konnte die Melodie ganz unverändert bleiben.

Dagegen hat der Text der Meßgesänge eine Überarbeitung erfahren im Introitus des Pfingstmittwochs „Deus dum egredereris", indem nach dem ersten Alleluja die Worte „terra mota est, coeli distillaverunt, alleluja" eingeschoben worden sind, welche in den Neumenhandschriften vom 9.—15. Jahrhundert fehlen. Sie erhielten aber im „Liber Gradualis" die Melodie der Worte „gaudebunt labia mea, dum cantavero" aus der verwandten Tonweise des Introitus „Repleatur" des Pfingstfreitags, denen die gleiche Alleluja-Melodie vorausgeht. Diese letztere wurde dem fehlenden Alleluja gegeben, so daß der eingefügte Tonsatz zugleich eine schöne Umrahmung und die ganze Periode der Introitus-Antiphon durch das numerische Ebenmaß der beiden Melodiesätze (von 59:55 Noten) eine schöne Abrundung erhielt. Auch in den beiderseitigen Satzteilen bildet der Numerus hübsche Proportionen: Die Teile des ersten Satzes stellen eine Fortschreitung (progressio) 12:20:27 dar, die Teile des zweiten Satzes dagegen eine Umrahmung (inclusio) 16:12:10:17. Auf die neu hinzugekommenen Melodien des „Liber Gradualis" und „Antiphonarius" kann man sehr oft mit Recht die Worte Aribos anwenden: „Vor Alters war es eine angelegentliche Sorge der

Tondichter und Sänger, daß jeder nach richtigem Maß und Verhältnis komponierte und sang.“

§ 2. Die gregorianische Melodie unverändert fortgepflanzt. Ein weiterer Einwand gegen den traditionellen Choral lautet folgendermaßen: In den Neumenhandschriften des 9. u. 10. Jahrhunderts wird bloß das Auf- und Absteigen der Melodie angedeutet. Erst Guido v. Arezzo (in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts) hat die gregorianischen Melodien in einem linierten Gesangsbuche herausgegeben, darin aber die enormen Fehler, die er in jenen entdeckt hatte, korrigiert. Dieses Reform-Gesangsbuch wurde nun unzählige Male kopiert und in ganz Europa verbreitet. Da die Kodizes des 9. und 10. Jahrhunderts (vor Guido) die Intervalle nicht genau angeben, so wissen wir nicht, wie der gregorianische Choral vor Guido ausgesehen hat. Wir besitzen also nicht mehr die ursprünglichen Melodien des heil. Gregor, sondern die Korrektur des Guido von Arezzo.

Hier haben wir fast ebenso viele Irrtümer als Sätze.

I. Artikel: Vorguidonische Intervallenschriften.

1. Es ist nicht richtig, daß man im 10. Jahrhundert die Intervalle noch nicht genau schreiben konnte. Die Intervallenschrift war schon längst vor Guido bekannt. Zur Bezeichnung der genauen Tonhöhe hat man sich der lateinischen Buchstaben bedient. Bereits Boetius († 526) hat in seinem Werke „De musica“ (Migne, P. L., t. 63, col. 1079 ff.) davon Gebrauch gemacht. Auch Gregor der Große soll die Buchstabenschrift als Tonzeichen verwendet haben: „Sic vero S. Gregorius scalam invexisse, Kircherus vult“ (P. I. Massurg., pag. 216), „quae per primas alphabeti literas designatur A B C D E F G“. (Gerbert, „De cantu“, I, 249.)

„Ein sehr frühes Beispiel der altfränkischen Buchstabennotation ist das Offizium des heil. Turiaf aus dem 9. Jahrhundert und notiert mit den ersten fünfzehn Buchstaben des lateinischen Alphabets.“ (Fleischer, „Neumenstudien“, I, 19.)

Der heil. Abt Odo († 942) oder der nach seiner Weisung schreibende Mönch gleichen Namens ist der erste, in dessen Schriften nicht bloß die großen, sondern auch die kleinen Buchstaben zur Angabe der Intervalle in zwei Oktaven benutzt

worden sind. Aber er hat die Tonbuchstaben nicht bloß für den theoretischen Gesangsunterricht verwertet, sondern auch als wirkliche Tonschrift zur Einübung der Gesänge eingeführt, so daß Knaben in kurzer Zeit die unbekannten Melodien vom Blatt singen konnten, wozu andere fünfzig und mehr Jahre benötigten. (Prolog. ad Dialog. bei Migne, P. L., 33, 758.)[1]) Die von Odo gebrauchten Tonbuchstaben hat auch Guido von Arezzo am geeignetsten zum Ablesen der Gesänge gehalten: „Solis literis notare optimum, quibus ad discendum cantum nihil est facilius, si assidue utantur tribus saltem mensibus."

Auch die antikgriechische Musikschrift bestand in dem griechischen Alphabet, dessen Buchstaben für den enharmonischen Gesang verschiedentlich umgestellt und verkürzt wurden.

Man besaß also nicht bloß in der lateinischen, sondern auch in der griechischen Buchstabenschrift schon zur Zeit des heil. Gregor des Großen ein vollständig ausreichendes Mittel, die Intervalle genau zu fixieren; folglich wird man es auch angewendet haben, wo man es für notwendig hielt, wenigstens für die Singmeister. Und daß dies auch wirklich geschah, ist höchst wahrscheinlich auch aus dem Grunde, welchen Dr. Riemann in seiner „Geschichte der Notenschrift", 1878, S. 117, anführt:

„Es ist aber nicht in Abrede zu stellen, daß es kaum glaublich ist, daß die Kirche ihre Ritualgesänge in einer Weise sollte haben aufzeichnen lassen, welche an Unbestimmtheit ihresgleichen nicht hat, in welcher die sprungweise Bewegung in der Notierung sich in nichts von der stufenweisen unterschied, ja deren ganzes Positive darin bestand, Steigen und Fallen der Tonhöhe für die für eine Silbe bestimmten Gesangsphrasen nicht einmal einigermaßen genau anzudeuten. Wenn wir eine solche primitive Notenschrift bei einem unzivilisierten Volke antreffen würden, so würden wir sie vielleicht erklärlich finden, aber doch als sehr mangelhaft kritisieren; daß aber ein Volk, das mit der griechischen Tonschrift vertraut war, dieselbe hätte ignorieren und eine ihr beinahe in jeder Beziehung nachstehende an ihre Stelle setzen sollen, erscheint uns geradezu undenkbar."

So weit Riemann. Sollte man jedoch einwenden, daß bis jetzt keine einzige Intervallen-Handschrift gregorianischer Meßgesänge aus dem 7., 8. und 9. Jahrhundert entdeckt worden sei,

[1]) Für die Autorschaft Odos von Cluny ist H. Riemann „Geschichte der Musiktheorie", S. 55, eingetreten.

so ist eben auf die Unhaltbarkeit dieses und ähnlicher negativer Gründe hinzuweisen. Wenn also bis heute nirgendwo Gesangbücher mit Intervallenschrift aus dem 7. und 8. Jahrhundert aufgefunden worden, so ist dies kein Beweis, daß sie nie vorhanden waren. So gut wie das von Odo von Cluny mit Tonbuchstaben geschriebene Gesangbuch konnten auch ältere Bücher dieser Art nicht auf uns gekommen sein.

2. Zu der Tonbuchstabenschrift kam im 10. Jahrhundert noch die Linienschrift; so hat z. B. Hucbald (840—930) in seinem Traktat „De harmonica institutione“ den Text zwischen die Notenlinien geschrieben (Migne, P. L., 132, pag. 913):

| | | |

imaginari, ut dicta rationis oculis quodammodo subjiciantur. Utique positis latere sonorum signis ex singulis procedant suae veluti cordae, quibus cordis inserentur puncti et jacentes virgulae, quae purae cantionis modos exprimant. Hos rursus punctos seu virgulas alii puncti coloris dissimilis comitentur pro ratione organi suis locis inserti, ita ut quemadmodum collatis ad invicem sonis diversis diaphonia resonat, sic in hac dispositiuncula puncta punctis respondeant. Sane punctos ac virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium ac longorum, quamvis hujus generis melos tam grave, ut dictum est, esse oporteat tamque morosum, ut rhythmica ratio vix in eo servari queat. (Coussemaker, „Scriptores", II, 74.)

einer andern Notenschrift darzustellen, um die Worte dem Geiste besser zu veranschaulichen. Nachdem die (Hucbaldischen) Tonzeichen seitlich (wie Schlüssel) eingetragen sind, sollen aus jedem derselben die ihnen entsprechenden Linien gezogen werden. Diesen Linien sollen Punkte und liegende Strichlein eingefügt werden zur Bezeichnung der Zeitwerte des Gesangstückes. Diese Punkte und Strichlein seien begleitet von anderen Punkten mit anderer Farbe, welche je nach der Höhe der Tonleiter eingesetzt werden, so daß, wie der Zwiegesang durch den Zusammenklang verschiedener Töne entsteht, ebenso in dieser Zusammenstellung die Lage der Punkte ihrer Tonhöhe entspricht. Wir setzen zwar Punkte und Strichlein dazu, um den Unterschied der langen und kurzen Töne kenntlich zu machen; aber diese (zweistimmige) Gesangsart muß, wie gesagt, so tief und langsam sein, daß ein rhythmisches Verhältnis kaum eingehalten werden kann. (Dr. Riemann, l. c. 155.)

Diese Erfindung des flämischen Mönches haben sich mehrere Klöster sofort auch zu Nutzen gemacht, z. B. das Kloster Korbei; denn der Chronist dieses Klosters berichtet in seiner Lebensbeschreibung des Korbeier Abtes Ratold († 986):

Sub iis temporibus inceptus est novus modus canendi in monasterio nostro per flexuras et notas, per regulas et spatia distinctas, meliunculum dinumerando, quam antea agebatur: nam nullae regulae exstabant in libris antiphonariorum et graduum ecclesiae nostrae. („Opera omn. S. Greg.", t. III, pag. 334, 335, bei „Mabill. Annal." 4, App. 689.)

Die Zahl der Linien war sehr verschieden; so z. B. zeigen die von Martini („Storia d. M.", I, 184) veröffentlichten Faksimiles zweier aus dem Ende des 10. Jahrhunderts stammenden

Handschriften nur eine, beziehungsweise zwei Linien. Eine Handschrift von Vallisumbrosa aus der Zeit vor Guido von Arezzo enthält zwei Notenlinien. (Gerbert, „De cantu", 2, 61.) P. Athanasius Kircher hat ein aus dem 10. Jahrhundert herrührendes Manuskript in der Bibliothek des Klosters St. Salvator bei Messina gefunden („Musurgia", I. Teil, S. 213), in welchem die Notation des Mönches Hucbald ebenfalls verwertet scheint (bei Ambros: „Geschichte der Musik", 2. Bd., 1888, S. 134):

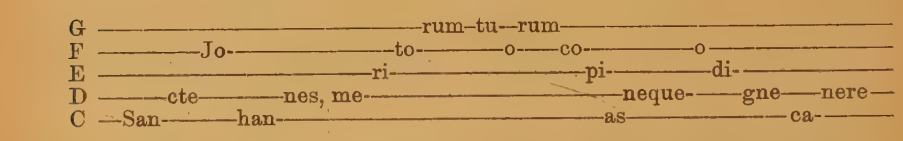
Also konnte man vor Guidos Zeiten die Intervalle nicht bloß mittels der Tonbuchstaben, sondern auch mittels der Notenlinien genau angeben.

3. Im 10., 11. und 12. Jahrhundert begegnen wir der sogenannten Diastemie, d. h. einer Melodieschrift, in welcher Akzentneumen (hauptsächlich in Italien) und Punktneumen (hauptsächlich in Frankreich) ohne Linien in so genauen Höhenverhältnissen geschrieben sind, als ob Linien gezogen wären. (Vgl. „Paléographie musicale", t. I, II u. III.) Diastematische Handschriften aus dem 10. und aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts, also bevor das guidonische Antiphonar als Vorlage dienen konnte, sind in Faksimiles bekannt gegeben worden von:

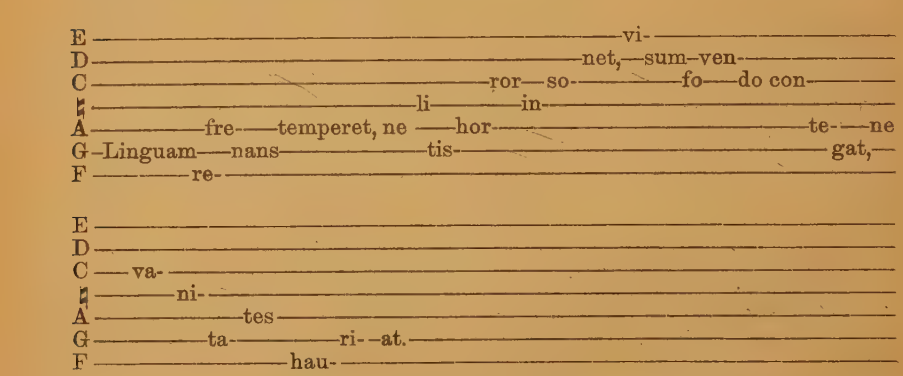
1. Kirnberger, „Gregorian. Choralgesang", 1888, Tafel VI, Nr. 8 und S. 24, Nr. 6, Anfang des 10. Jahrhunderts; **2.** P. Dreves, S. J., „Analecta hymnica medii aevi", II. „Hymnar. Moissiac", 10. Jahrhundert (sieh „Gregoriusblatt", 1890, S. 24); **3.** in der „Paléographie musicale", t. I, 1899, Tafel XXVII, S. 139, 141 u. 156: „Tropar der Abtei St. Martialis zu Limoges" aus dem 10. Jahrhundert (933—936) und Tafel XXVIII a. a. O. aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts, jetzt in der Nationalbibliothek zu Paris, Fonds latin, Nr. 1240 u. 1132, und „Paléographie musicale", t. II, 1891, Tafel XIX (Sakramentar v. Monte Cassino 339), Tafel XX, Rom (Palmieri) aus St. Calixt, 11. Jahrhundert u. s. w.; **4.** Fleischer, „Neumenstudien" II, 1897, S. 122 aus Kodex 602

der Urbinas, Bibl. Vatic., 11. bis 12. Jahrhundert, S. 30 aus Kodex VI AA 3 der Nationalbibliothek zu Neapel, 10. Jahrhundert, und S. 25, Kodex VI B (ebendaselbst), 9. Jahrhundert; **5.** Nisard, „Archives des missions scientifiques", t. II, S. 98—112, Montpellier, Manuskript H 425, 10. Jahrhundert.

Es haben also schon lange vor Guido Gesangbücher existiert, in welchen die Choralmelodien mit genauen Intervallen notiert sind. Noch Guido selbst († 1050) hat in seinem „Micrologus" (c. 17) den Gesangstext bloß auf die Linien, nicht auch zwischen dieselben geschrieben:



Sogar Aribo Scholasticus, Guidos Kommentator, schreibt um 1078 in seiner „Musica" die Gesangsworte auf die Notenlinien (Migne, P. L., 150, 1344):



Dagegen finden sich im 17. Kapitel des guidonischen „Micrologus" die Gesangsworte zwischen die Notenlinien geschrieben. In dem unmittelbar folgenden Beispiel dagegen steht der Text unter dem Liniensystem und die Tonbuchstaben auf dem Liniensystem. Im 10., 11., 15. und 18. Kapitel sieht man bloß die Akzentneumen (ohne Linien) über dem Texte, und im 5., 11., 13. und 17. Kapitel endlich hat Guido die Neumen selbst auf und zwischen die Notenlinien eingetragen.

Guido ist also nicht der Erfinder der Notenlinien. Sein

Verdienst um die Notenschrift bestand in der praktischen Verwertung aller vor ihm erfundenen Vorteile im vierlinigen System mit einer roten und einer grünen Linie nebst den Tonbuchstaben F und c am Anfang des Liniensystems. Der Lorbeerkranz, den man ihm auch heute noch so gern um die Stirn windet, wird durch die moderne Musikgeschichte immer mehr entblättert. So hat auch Dr. Fleischer nachgewiesen, daß das so berühmt gewordene 15. und 16. Kapitel seines „Micrologus“ zum Teile fast wörtlich abgeschrieben ist aus dem 86. Kapitel des Traktates „De musica antiqua et nova“ von Monte Cassino, welchen Coussemaker in das 9. Jahrhundert verlegt. Dies zeigt folgende Parallele:

„De musica antiqua“.

Igitur arsi et thesi omnis neuma formatur praeter simplices. Haec autem conjunctio, id est qua arsis jungitur thesi, et thesis thesi, tum fit ex similibus, ut diatessaron et diapente, tum ex dissimilibus, ut tonus, semitonius, ditonus, semiditonus. Dissimilitudo autem erit altera, si ex praedictis motibus, alius ab altero plures paucioresve habeat voces etc.

„Micrologus Guidonis“, c. 16.

Igitur . . . arsi et thesi . . . omnis neuma formatur, praeter repercussas et simplices. Deinde arsis et thesis tum . . . junguntur . . . ut arsis thesi et thesis thesi . . . tum fit ex similibus, tum ex dissimilibus. Dissimilitudo autem erit, si ex praedictis motibus, id est tonis, semitoniis, ditonis et ceteris alius alio plures paucioresve habeat voces etc.

Wenn Guido übrigens nicht der Erfinder des Liniensystems ist, so bleibt ihm doch das Hauptverdienst, die linierte Notenschrift zur Vollendung gebracht zu haben, ungeschmälert und dieses Verdienst hat ihm unsterblichen Ruhm erworben.

Die unlinierten Handschriften mit Diastemie und solche mit Tonbuchstaben zeigen aber dieselbe Lesart wie die vierlinigen mit Schlüsselbuchstaben, die man die guidonischen nennt, obgleich sie nicht Abschriften des guidonischen Meßantiphonars sind. Da nun diese nachguidonischen Kodizes mit den unlinierten Intervallen-Kodizes in der Melodie übereinstimmen, kann ihre Lesart durch Guidos angebliche Reform keine Änderung erfahren haben.

Ein anschauliches Bild von der Übereinstimmung der vorguidonischen Neumenhandschriften mit den nachguidonischen sowie der Tonbuchstabenschrift und der unlinierten oder einlinigen Intervallenschrift mit der vierlinigen gibt folgende Tabelle:

A Monza 10. Jahrh. Akzentneumen.

B Limoges 11. Jahrh. einlinige Punktneumen ohne Schlüssel.

E - go au - tem si - cut o - li - va fructifi - ca - vi in

C Montpellier 11. Jahrh. Akzentneum. u. Tonbuchstaben.

D Rom 11.—12. Jahrh., eine Linie mit Schlüssel.

E Brüssel 12. Jahrh. 4 Linien.

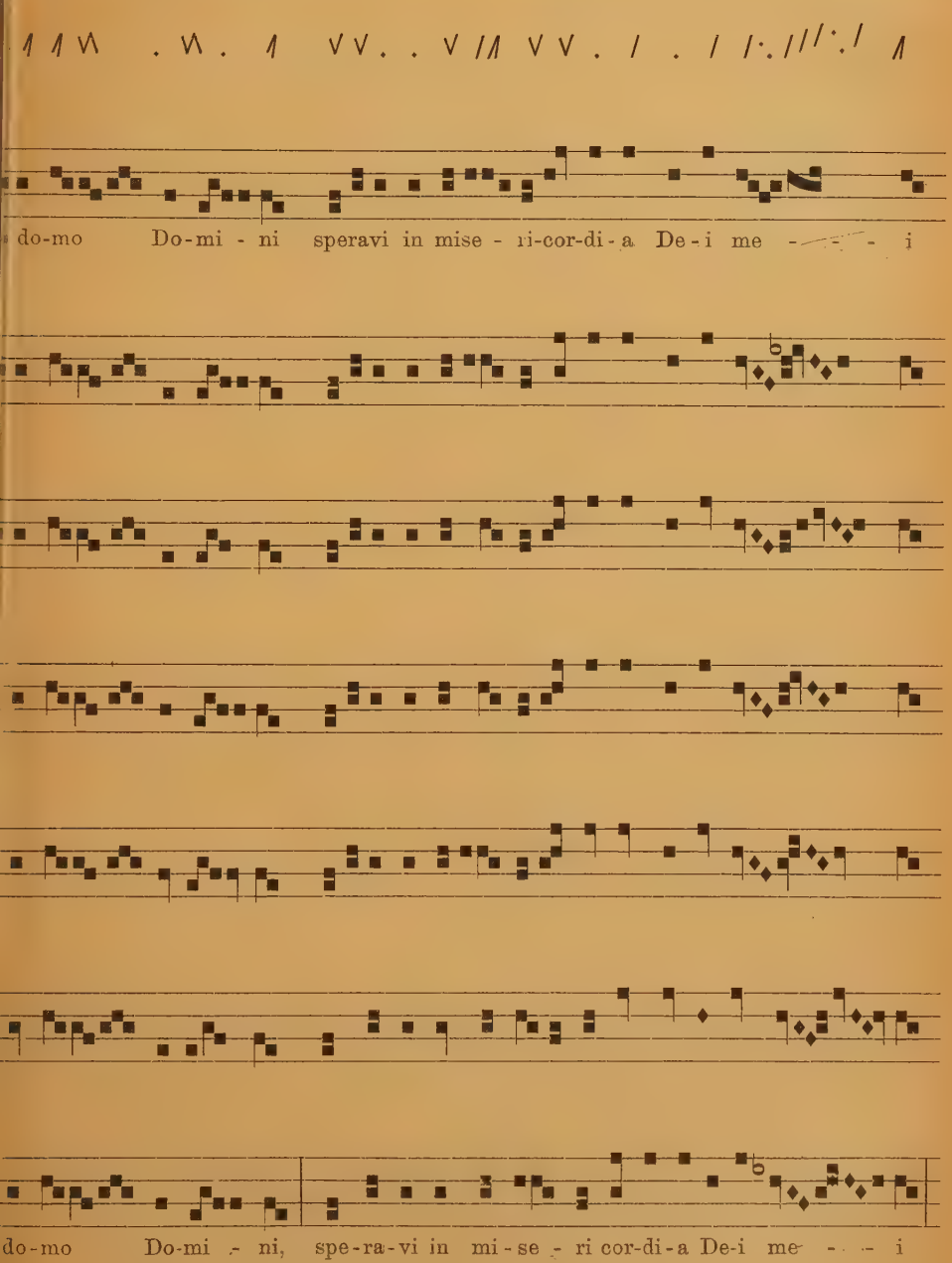
F Salisbury 13. Jahrh. 4 Linien.

G Sekkau 15. Jahrh. 4 Linien.

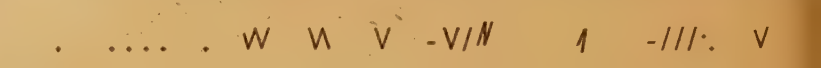
fructifi - ca - vi

H Liber Gradualis Solesmens.

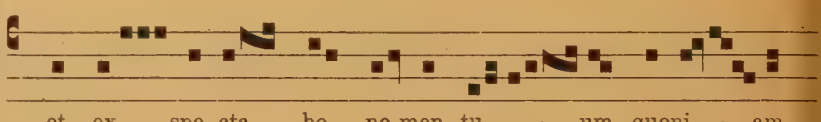
E - go au - tem si - cut o - li - va fructi - fe - ra in

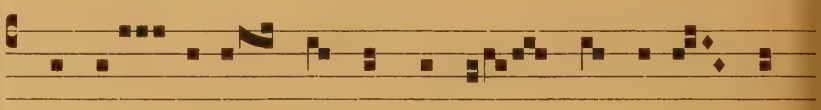

do-mo Do-mi - ni speravi in mise - ri-cor-di-a De-i me - - - i
do-mo Do-mi - ni, spe-ra-vi in mi-se - ri cor-di-a De-i me - - - i

A Monza 10. Jahrh. Akzentneumen.

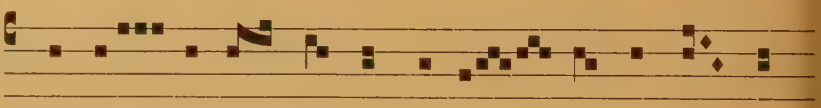


B Limoges 11. Jahrh. eine Linie ohne Schlüssel.

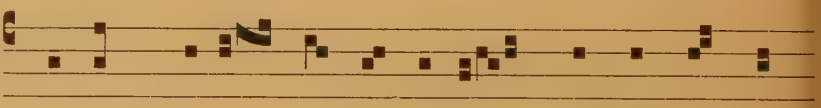


C Montpellier 11. Jahrh. Tonbuchstaben.

D Rom 11.—12. Jahrh., eine Linie mit Schlüssel.

E Brüssel 12. Jahrh. 4 Linien.

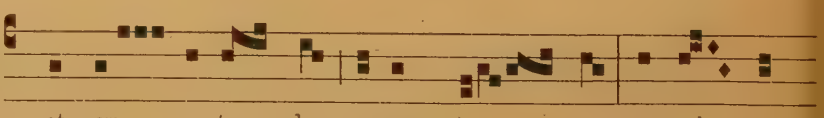


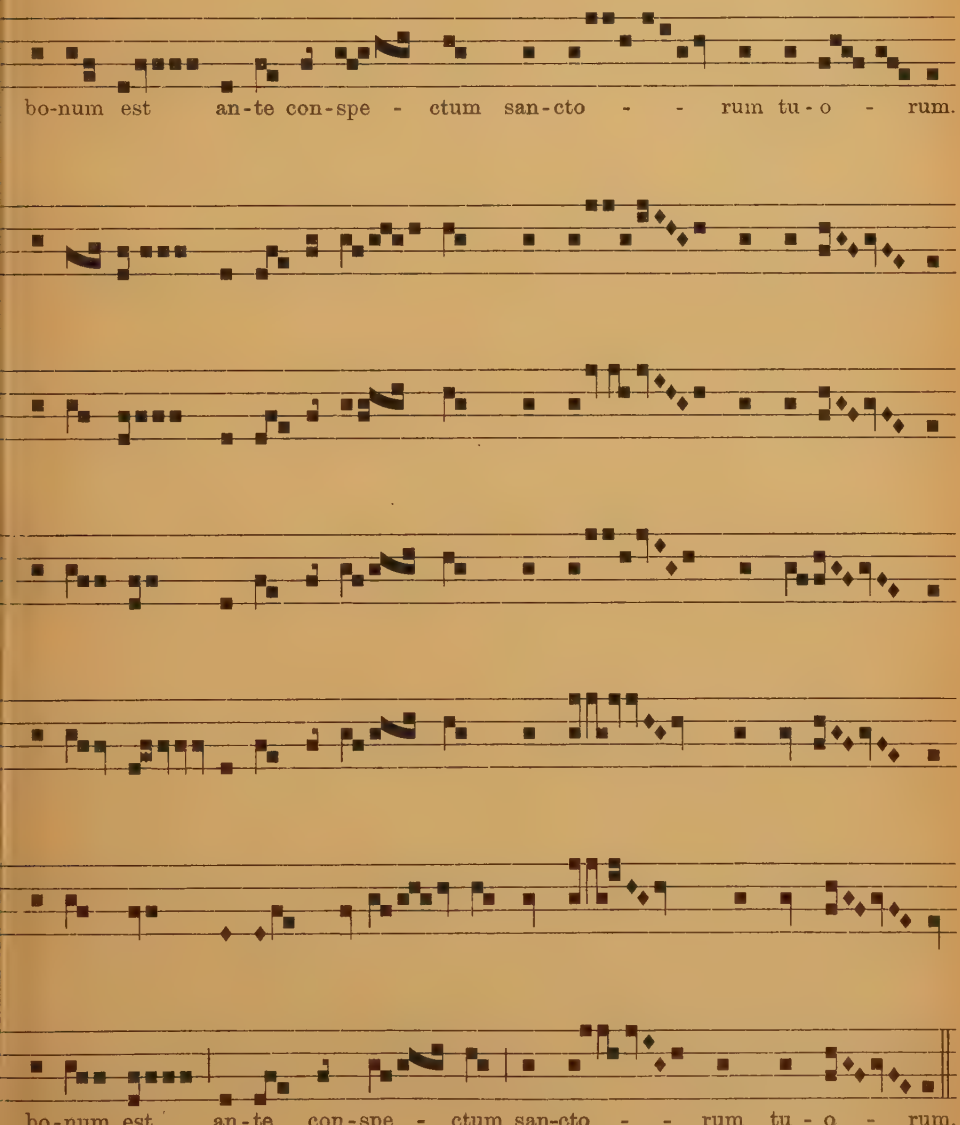
F Salisbury 13. Jahrh. 4 Linien.



G Sekkau 15. Jahrh. 4 Linien.

H Liber Gradualis Solesmens.




bo-num est an-te con-spe - ctum san-cto - - rum tu-o - rum.
bo-num est an-te con-spe - ctum san-cto - - rum tu-o - rum.

Die Zeile A enthält den Introitus „Ego autem“ der Apostel-Vigilmesse aus einem Graduale des 10. Jahrhunderts mit Akzentneumen, zu Monza, Kapitelsbibliothek, C. 12, 75 — Nr. XCII des Kataloges von Frisi. („Paléographie musicale“, Tafel IV.)

Zeile B: Graduale und Tropar der Abtei St. Martialis in Limoges, 11. Jahrhundert: Punktneumen mit genauer Intervallen-Angabe auf einer Notenlinie, ohne Schlüssel. Paris, Nationalbibliothek, Fonds latin 1132. („Paléographie musicale“, Bd. I, Tafel XXVIII.)

Zeile C: Meß-Tonarium von Montpellier, C. H. 159, 11. Jahrhundert, Akzentneumen und Tonbuchstaben. („Paléographie musicale“, Bd. VII, S. 35.)

Zeile D: Rom Vallicellana, C. 32, einlinig mit Schlüssel und Kustos, Graduale, 12. Jahrhundert. („Paléographie musicale“, Tafel XXXIII.)

Zeile E: Brüssel, Königl. Bibl., Fonds Fétis Nr. 1172, Graduale, 12. Jahrhundert, vier Linien. („Paléographie musicale“, Tafel XCII.)

Zeile F: Brit. Mus. in London, Add. 12.194, Graduale von Salisbury, vier Linien, 13. Jahrhundert. („Paléographie musicale“, Tafel CCI.)

Zeile G: Sekkau, Abtei-Bibl., Nr. 26, Gradualdruck des 15. Jahrhunderts, vier Linien, F°. LXXXI.

Zeile H: „Liber Gradualis“ von Solesmes, 1883.

Wenn die nachguidonischen Handschriften Kopien von Guidos Antiphonar wären, so müßten sie vier Notenlinien und die Schlüsselbuchstaben F, c sowie die praktische Neumenform aufweisen. Nun aber sind von den 207 in der „Paléographie musicale“ abgedruckten Faksimiles aus dem 11. bis 14. Jahrhundert nicht weniger als 117 unliniert, 14 einlinig, zwei zweilinig und vier dreilinig, wie die nebenstehende Tabelle zeigt. Nr. I enthält die cheironomischen Handschriften (ohne Linien und Intervalle). Nr. II, 1. die diastematischen Handschriften (ohne Linien, aber mit Neumen, die je nach den Intervallen erhöht oder vertieft sind: und Nr. II, 2—5: linierte Handschriften.

Handschriften	Jahrhundert	Italien	Frankreich	England	Deutschland	Spanien
I. cheironomische (ohne genaue Intervalle)	11.	15	17	2	24	0
	12.	4	8	2	20	0
	13.	0	0	1	13	
	14.	0	0	0	3	0
II. diastematische 1. unlinierte	11.	2	0	0	0	0
	12.	1	1	0	0	0
2. einlinige	11.		4	1	0	1
	12.	3	0	0	0	1
	13.	0	1	0	0	1
	14.	1	0	0	0	1
3. zweilinige	11.	1				
	12.	1				
4. dreilinige	11.	1				
	12.	3				
5. vier- und fünflinige	11.	5	1	1	3 {westdeutsche o. französische}	
	12.	7	15	1	8	
	13.	10	8	9	5	1
	14.				1	2

Da die „Paléographie musicale“ nur einen Teil der vorhandenen Neumenkodizes gebracht hat, so kann man aus obiger Tabelle kein Gesamtbild gewinnen; aber im allgemeinen dürften die Zahlenverhältnisse zutreffen, jedenfalls für die deutschen Handschriften. Der österreichische Anteil der deutschen Kodizes ist in der „Paléographie musicale“ zwar nur durch Wiener Kodizes vertreten, aber er zeigt in der Entwicklung der Notenschrift den gleichen Konservatismus wie der reichsdeutsche Anteil; dies bezeugen die von mir selbst eingesehenen Neumenhandschriften von St. Peter in Salzburg, von St. Paul in Kärnten, von der Universitätsbibliothek in Graz, von Kremsmünster, Wilhering, St. Florian in Oberösterreich, Heiligenkreuz, Herzogenburg in Niederösterreich, von Hohenfurt in Böhmen und von Vorau in Steiermark.

Unter den 74 vierlinigen Kodizes des 11., 12. und 13. Jahrhunderts sind viele, welche der Schlüsselbuchstaben F und c entbehren und nur eine oder zwei mit Tinte oder Farbe gezogene Linien enthalten; die übrigen zwei oder drei Linien sind bloß eingeritzt. Aber auch diejenigen Handschriften, welche die genannten Kennzeichen des guidonischen Antiphonars an sich tragen, verraten durch ihre abweichenden Punkt- oder Akzentneumen, sowie durch gewisse rhythmische und melodische Eigentümlichkeiten, daß sie nicht von Guidos Antiphonar abgeschrieben sein können, sondern Kopien anderer Handschriften-Familien sind und nur das Vierliniensystem des guidonischen Kodex verwertet haben. Die großen Handschriften-Familien von Italien, Spanien, Frankreich, England und Deutschland unterscheiden sich nämlich nicht bloß in der Neumenschrift, sondern auch in den melodischen und rhythmischen Varianten voneinander. Jede Nation hielt fest an diesen Eigentümlichkeiten, so z. B. Deutschland am Terzensprung von a zu c hinauf, während die anderen Länder teils denselben mit b oder h ausfüllten, teils statt des c das ursprüngliche h oder b behielten. Wie wäre es nun denkbar, daß alle Völker diese ihre nationalen Eigentümlichkeiten einem neuerungssüchtigen Theoretiker geopfert hätten, der gar keine kirchliche Autorität besaß! Gerade das Vorhandensein derselben Varianten in den vor- und nachguidonischen Handschriften einer Nation ist ein Beweis, daß die angeblichen Neuerungen Guidos in jene nicht eingedrungen sind.

Italien und Frankreich waren die ersten Länder, welche die Cheironomie (die nichtintervallige Neumenschrift) zur Diastematie (Intervallenschrift ohne oder mit Linien) weiterentwickelt haben, indem die Italiener vorzugsweise die Akzentneumen, die Franzosen dagegen vorzugsweise die Punktneumen schon im 10. Jahrhundert je nach der Tonbewegung höher oder tiefer zu setzen begannen, allmählich jedoch dieselben in so genaue Tonabstände brachten, wie wenn sie Linien gezogen hätten. Im 11. Jahrhundert begegnet man in den italienischen und französischen Handschriften aber auch schon teils eingeritzten, teils farbigen Linien in zunehmender Zahl (von ein bis fünf und noch mehr), wie sie in den theoretischen Schriften bereits im 10. Jahrhundert gebräuchlich waren.

In Deutschland jedoch hat der Übergang von der

unlinierten Akzentneumenschrift zum Liniensystem sich viel später vollzogen. Unter den zahlreichen Neumenhandschriften von St. Gallen in der Schweiz begegnet man dem Vierliniensystem erst im 15. Jahrhundert.[1]) Dieser Konservatismus erklärt sich aus dem treuen Festhalten der Deutschen an der gregorianischen Überlieferung und aus ihrer Abneigung gegen die vormals noch ungeschlachte Akkordenfolge der Mehrstimmigkeit. Wenngleich der Discantus in Deutschland schon seit dem 10. Jahrhundert theoretisch und praktisch gepflegt wurde, so wandte man demselben doch erst im 12. Jahrhundert, als die neue Musikgattung gefälligere Harmonien zeitigte, größere Aufmerksamkeit zu. In allgemeinen Gebrauch kam letztere jedoch erst im 14. und 15. Jahrhundert, als der Kontrapunkt sich zur Vollendung emporschwang. Die neue Musikgattung bedurfte einer Intervallenschrift und mit der eifrigeren Pflege dieses neuen Kirchengesanges mußten die gregorianischen Melodien allmählich aus dem Gedächtnisse schwinden, daher in der Notenschrift genauer fixiert werden. Dazu diente vortrefflich das bei den anderen Nationen inzwischen vollständig ausgebildete Vier- und Fünfliniensystem.

Die deutsche Choralschrift und gewisse Varianten gleichen aber durchaus nicht den guidonischen; folglich konnte Guidos Antiphonar den deutschen Choralschreibern auch nicht als Vorlage gedient haben. Da jedoch auch weitaus die Mehrzahl der ausländischen Handschriften nicht Kopien der guidonischen Vorlage sind und sowohl die vor- wie nachguidonischen Kodizes der übrigen Länder in der Melodie mit den deutschen des 12., 13., 14. und 15. Jahrhunderts übereinstimmen, so kann von einem großen Einflusse Guidos auf Melodie und Rhythmus der jüngeren Choral-Handschriften keine Rede sein, wenn er sie geändert hätte.

Bevor man überhaupt dem Mönche Guido einen Einfluß auf die Melodien der späteren Handschriften zuschreibt, müßte zuerst festgestellt werden, worin seine Änderungen

[1]) Ja sogar von den Tonbuchstaben hat man in Deutschland noch im 15. Jahrhundert Gebrauch gemacht, z. B. in einem Manuskript zu Minden vom Jahre 1404, welches gegenwärtig in der Wiener Hofbibliothek aufbewahrt wird. „In der sogenannten deutschen Tabulatur erhielt sich die Notierung in bloßen Buchstaben noch sehr viel länger.“ (Ambros, „Gesch. der Musik“, 1880, II, 167.)

eigentlich bestanden haben. In seinen theoretischen Schriften empfiehlt Guido nur das Transponieren gewisser Gesangstücke in die obere Quint oder in die untere Quart und die Verwendung des Schlußtones auch in der Eingangsformel mit Rücksicht auf die Harmonie, welche damals aufkam, aber mit der echt gregorianischen Melodie nichts zu tun hat. Jene Änderungen kann man nicht Korrekturen von wesentlicher Bedeutung nennen. Genaueren Aufschluß über seine vermeintliche Reformtätigkeit könnte nur die noch erhaltene Kopie seines verlorengegangenen Antiphonars geben. Man vergleiche sie also mit den älteren, gleichzeitigen und jüngeren Intervallen-Kodizes, welche die genannten Kennzeichen guidonischer Herkunft nicht an sich tragen, und man wird finden, daß seine sogenannte „Choralreform" entweder von winziger Bedeutung war oder aber keinen nachhaltigen Erfolg hatte.

Aus Guidos Schriften wissen wir, daß er nur die erst zu seiner Zeit eingerissenen Singfehler korrigierte und eigentliche Änderungen bloß an wenigen Stellen vornahm, z. B. bei den Anfangstönen und durch Zuweisung gewisser Melodien an andere Tonarten, wodurch erstere zwar an Schönheit einbüßten, aber keine wesentlichen Veränderungen erlitten.

Im 10. Kapitel des „Micrologus", wo Guido von den Tonarten und vom Erkennen und Verbessern einer falschen Melodie handelt, stammt der größte Teil nicht von seiner Hand, sondern ist interpoliert (Migne, P. L., t. 141, Spalte 389 und 390). Im authentischen Teil aber redet er nicht von Fehlern, die früher in die Gesangsbücher eingeschleppt worden seien, sondern von solchen, die zu seiner Zeit beim Singen durch unreine Intonation und Einschieben von Halbtönen „einschlichen" (subrepit), so daß man eine andere Tonart zu hören bekommt.

Untersuchen wir einmal, welches die „enormen Fehler", „großen Verirrungen" und „die gefährliche Uneinigkeit" im Kirchengesange sind, so daß es „fast ebenso vielerlei Antiphonarien gebe als Gesangslehrer" und daß diese letzteren „das Richtige geradezu auf den Kopf gestellt und das Verkehrte zu einer unverbesserlichen Gewohnheit gemacht haben". Guido und der Interpolator Theogerus haben im „Tractatus correctorius" (Migne, P. L., 141, col. 432—436) die von ihm gerügten Fehler und vorgeschlagenen Verbesserungen namhaft gemacht. Sie sollen

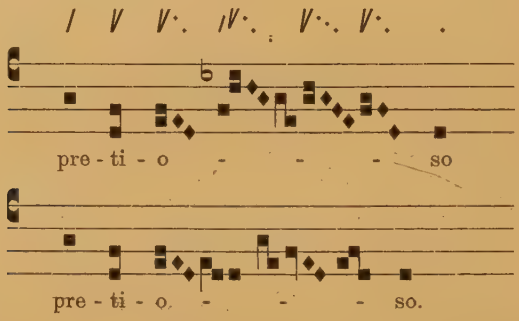
auch hier angeführt werden, damit der Leser erkenne, daß Guido und andere Schriftsteller des Mittelalters ihre Klagen über die „Verworrenheit“ im überlieferten Choral gerade so übertrieben haben, wie es heutzutage manchmal beliebt wird. Die Fehler und Korrekturen, die im Traktat mit Tonbuchstaben angegeben wurden, sind folgende:

Gesangstück	Anfangston		Schlußton	
	Fehler	Korrektur	Fehler	Korrektur
Intr. Populus . . .	c	$\widehat{Gc}$		E (G)
Grad. Qui sedes .		Fc		G
„ Tollite port. .	G	D	a	D
„ In sole . . .	E	A (D)	a	D
„ A summo . .		A	a	D
„ Ostende[1]) . .		G		E
„ Salvum fac servum . . .	F	C		D
Intr. Deus in adjut.	G vel c	G	D vel G	G
Comm. Passer . .	G	D	a	D
„ Aufer a me[2])	c	G	a	G
Grad. Dñe praevenisti				D
Grad. Benedicta . .			C	D
Sequenz Eja recolamus	℣. Mirabilis: g	d		G
Sequenz Sancti Baptistae	℣. Placatus	a		D
	℣. Et agni			
Sequenz Laus tibi, Christe	℣. Aphorisco: c	F		F
Sequenz Psallite Regi		F		F
Sequenz Laus tibi, Christe, Patris .	℣. Ut liceat: a	D		D

Aus obiger Tabelle ist zu ersehen, daß es dem Verfasser des Traktates bei den meisten Änderungen lediglich um die Versetzung der Gesänge in verwandte Tonarten und um das Beginnen jeder Melodie mit dem Schlußtone zu tun war, mit anderen

[1]) Der Interpolator weist das Graduale Tollite und Ostende, die Comm. Passer der zweiten Tonart zu, anstatt der zehnten, welche in a schließt.

[2]) Die Communio Aufer a me hält der Interpolator für einen Gesang der achten Tonart, statt der zweiten.

Worten, um das Anpassen der ursprünglichen Gesänge an neue Musiktheorien. Er hat freilich bisweilen „von vielen Fehlern“ gesprochen, die „im Verlaufe des Gesangstückes sich finden“. Leider hat er aber ihre Intervalle nicht mit Tonbuchstaben näher bezeichnet, ausgenommen beim Graduale „Domine praevenisti“. Es ist dies die bedeutendste Änderung, die der Korrektor an der Modulation des Schlußwortes „pretioso“ vorgenommen hat, indem er die alte Formel

umänderte in:

Um nun zu prüfen, ob dieser sein Reformvorschlag von der Nachwelt befolgt worden sei, habe ich die mir gerade zu Gebote stehenden Handschriften vom 11. bis 16. Jahrhundert verglichen und gefunden, daß sie übereinstimmend die Lesart der älteren Kodizes, beziehungsweise des „Liber Gradualis“ von Solesmes enthalten:

Kodizes: Jahrh.	Bibliotheken	Nr.
9.	St. Gallen	359
10.	St. Gallen	339
11.	Einsiedeln	121
11.	Montpellier	159
11.	Monte Cassino	546
12.	Rom, Nat.-Bibl.	96
13.	Brüssel, Königl. Bibl.	19389
14.	Sekkau	28
15.	Sekkau (Druck)	26
15.	Monte Cassino	
16.	Sekkau (Druck)	29

In allen diesen Handschriften hat das Melisma auf der Silbe o dieselbe Lesart, nur im Schlußton (Silbe so) weichen

die Kodizes zu Montpellier, Monte Cassino, Brüssel und Sekkau von den übrigen ab, indem sie das Responsorium in E statt in D schließen.

Die übrigen Ausstellungen des „Korrektors“ betreffen nur unbedeutende Varianten, da die Melodie durch Transposition in die tiefere Quart nicht geändert wird. Wenn er sie trotzdem „enorme Fehler“ nannte, dann wird man auch seine übrigen Ausdrücke dieser Art, z. B. „endlose Fehler“, als übertrieben auffassen müssen. Seine verächtliche Behandlung der Traditionalisten (usuarii), welche er eigensinnige (obstinati), schlechte (pravi) Leute, ja Tiere (bestia) nennt, kennzeichnet hinlänglich die Gemütsverfassung des „Verbesserers“. Bei seiner Geringschätzung der Tradition wird man an den Wissenstolz moderner Hyperkritiker erinnert, welche im Bewußtsein ihrer Gelehrtheit auf die Verteidiger der kirchlichen Überlieferung mit Achselzucken herabschauen. Wenn Guido so unwesentliche Varianten „enorme“ Fehler nennt, dann ist dies ein Beweis für seinen konservativen Geist, dem die geringste, auch unabsichtliche Abweichung von der überlieferten Form als ein ungeheuerlicher Fehler vorkam. Aber noch konservativer als Guido waren seine Zeitgenossen; denn seine unwesentlichen „Verbesserungen“ haben sogar bei seinen eigenen Ordensbrüdern einen heftigen Widerstand zur Folge gehabt. Weit entfernt, die Verbreiter seiner Neuerungen zu sein, wie man behauptet hat, waren die Benediktiner im Gegenteil seine heftigsten Gegner und sind deshalb von Guido selbst mit wenig schmeichelhaften Titeln beehrt worden. Die Klöster waren von jeher Bollwerke für die gregorianische Tradition, unzugänglich für jeden auch noch so geringen Eingriff in den gregorianischen Bestand.

Daß Guidos Reform nur von geringer Bedeutung war, bezeugt er selbst im Vorwort zu seinem Graduale: „Wenn sie selbst (seine Gegner) absichtlich vieles ändern (d. i. im Sinne der guidonischen Hyperbel), so haben sie kein Recht, mir zu grollen, wenn ich von dem gewöhnlichen Gesangsbrauch kaum in einigen wenigen Punkten abweiche, um jede Melodie zur einheitlichen, allgemein gültigen Gesangsregel zurückzuführen.“ „Qua in re cum pro sua ipsi voluntate multa commutent, aut parum aut nihil mihi indignari debent, si a communi usu vix in paucis abscedo, ut ad communem artis regulam uniformiter omnis

cantilena recurrat.“ („Regulae de ignoto cantu“; bei Migne, P. L., Bd. 141, Spalte 414.)

II. Artikel: Zeugnisse der Schriftsteller.

Die Reinerhaltung der gregorianischen Lesart wird auch von den Schriftstellern bezeugt. Für diejenigen, welche Guido für den Verfasser des „Tractatus correctorius“ halten und aus den darin vorgeschlagenen Verbesserungen auf eine durchgreifende Reform im Gesange des 11. Jahrhunderts schließen, sei bemerkt, daß der Verfasser gleich eingangs erklärt hat, er wolle sich nicht an Gregors Melodie vergreifen, sondern sie nur „von den in die Finalen eingeschlichenen Fehlern reinigen und die ursprüngliche Tonart wiederherstellen“:

„Multorum considerans errorem, coactus sum, Gregorii cantum, quem multis in locis plures enormiter depravarunt, Dei juvamine veris suis Finalibus, scilicet tropis adducere.“ (Migne, P. L., 141, 431.)

Fabricius schreibt in seiner „Bibliotheca mediae et infimae latinitatis“, t. 4, pag. 127: „Von der Musikschrift abgesehen, hat Guido nichts gegen die Autorität der Alten geändert, noch auch ihre Musik verbessert; das bezeugt Markus Meibomius:

„Ceterum, exceptis notis musicis, nihil Guidonem praeter veterum auctoritatem immutasse vel musicam eorum instructionem reddidisse, disputat Meibomius ad Aristidem Quintilianum.“ (Pag. 240 et ad Euclydem, pag. 51.)

Gerbert, dem ich diese Stelle entnommen habe, führt als Zeuge auch Granzius an, welcher berichte, daß Guido umhergereist sei und den verdorbenen Gesang verbessert habe: „Guido Aretinus, qui teste quidem Granzio (l. IV, c. 18, Metropoleos) per varias regiones proficiscens, corruptam musicam emendavit“ (bei Gerbert, „De musica“, I, 283). Unter musica verstehn einige die musica polyphona, im Gegensatz zu cantilena oder cantus usualis, andere beziehen diese Stelle auf den Choralgesang, welchen Guido, seiner eigenen Aussage gemäß, auf die ursprüngliche Lesart zurückführen wollte, da er infolge der neuaufgekommenen Mehrstimmigkeit aus dem Gedächtnisse zu schwinden begann oder durch fehlerhaftes Singen vielerorts entstellt worden sei.

Hermesdorff bemerkt zum 10. Kapitel des „Micrologus“:

„Überhaupt aber leistet das ganze Kapitel X nicht, was man beim Lesen der Überschrift erwarten sollte, da von bestimmten Regeln für das Erkennen und Verbessern fehlerhafter Melodien im Grunde genommen gar keine Rede ist, sondern nur auf einzelne Ungehörigkeiten beim praktischen Singen durch unreines Angeben der Intervalle, durch Einschieben halber Tonstufen und Durcheinanderwerfen der Tonarten seitens schlechter Sänger hingewiesen wird.“ (S. 52.)

Duchesne versteht ebenfalls das „Verbessern“ oder „Ändern“ des Gesanges im Sinne von Wiederherstellung der ursprünglichen Lesart: „Alles ging damals aus der gregorianischen Überlieferung hervor . . . sogar wenn man etwas änderte, so glaubte man immer dem heil. Gregor zu folgen.“ „Tout procédait alors de la tradition Grégorienne; . . . même quand on changeait quelque chose, c'était toujours l'usage de saint Grégoire que l'on était censé suivre.“ („Origines du culte chrétien“, Paris, 1889, pag. 122.)

Man sollte daher endlich einmal aufhören, die Fabel nachzuschreiben, daß die ursprüngliche Lesart des gregorianischen Meßantiphonars von Guido in seinem linierten Gesangbuch eine andere Fassung erhalten und in dieser neuen Form in alle späteren Kodizes übergegangen sei.

Die Varianten zwischen den verschiedenen Handschriften sind also nur unwesentlicher Art. Wesentliche Änderungen sind erst im 16. Jahrhundert an der gregorianischen Lesart vorgenommen worden. Es sind dies nicht mehr bloße Varianten, sondern radikale Eingriffe in Gregors Werk: sie zerstören die gregorianische Melodieführung, den gregorianischen Rhythmus, die melismatische Behandlung der Sologesänge, den regelmäßigeren Stil der Chorgesänge, den musikalischen Satzbau der einfachen und geschmückten Antiphonie und Psalmodie, die Melodik und Rhythmik des Rezitativs (Oration, Lesung, Psalmen) und die melismatische Vollständigkeit der Urform.

In dieser Metamorphose ist die gregorianische Kunstform nicht mehr erkennbar und man begreift, warum Leo XIII. sein Antlitz von dieser Mißgestalt abgewendet und mit Karl dem Großen dem neuen Jahrhundert zugerufen hat: „Kehret zurück zu den Quellen des heil. Gregor!“ Revertimini ad Fontes S. Gregorii!

Nachdem der große Papst in seinem Breve das Quellenstudium Dom Pothiers und seiner ebenbürtigen Schüler lobend hervorgehoben, drückt er im folgenden auch seine Freude darüber aus, daß die Solesmenser Choralbücher bereits vielfach im Gottesdienste zur Verwendung kommen.

III. Abschnitt.

Leo XIII.: Quorum laborum fructus varios videmus iis consignatos voluminibus nec sane paucis, quae nobis grato admodum munere diversis temporibus misistis, quaeque late jam, ut accepimus, in luce atque oculis hominum versantur ac multifarie quotidiano recipiuntur usu. Omnino quidquid suscipitur studii in hac illustranda augendaque rituum sanctissimorum comite atque adjutrice disciplina, dandum laudi est non solum propter ingenium et industriam, sed etiam, quod longe majus est, propter speratum divini cultus incrementum.

Die mannigfachen Früchte dieser Arbeiten sehen Wir in den wahrhaft nicht wenigen Bänden niedergelegt, welche ihr Uns zu verschiedenen Malen als eine Uns sehr willkommene Gabe geschickt habt und welche, wie Wir vernehmen, schon weit und breit bekannt sind und vielfach täglich in Gebrauch genommen werden. Überhaupt muß jedes Bestreben, diese Disziplin, die Begleiterin und Unterstützerin der heiligen Riten, zu fördern und zu beleuchten, gelobt werden nicht bloß wegen des dabei sich betätigenden Geistes und Fleißes, sondern auch, was bei weitem wichtiger ist, wegen des Aufschwunges, welcher dadurch für die Förderung des Gottesdienstes zu hoffen ist.

Um den Sinn dieses Abschnittes richtig zu verstehn, muß man ihn mit dem vorausgegangenen in Verbindung bringen:

„Non potest Nobis non probari vester ille labor, quorum laborum fructus videmus iis consignatos voluminibus, quae multifarie quotidiano recipiuntur usu. Omnino quidquid suscipitur studii in hac augenda disciplina, dandum laudi est propter speratum divini cultus incrementum.“
„Wir anerkennen eure Choralarbeiten, deren Frucht die Bücher sind, welche schon weit verbreitet und vielfach täglich in Gebrauch genommen werden.“

Mit diesen Worten billigt Leo XIII. diese Arbeiten und ihre Frucht — den im Gottesdienst verwendeten „Liber Gradualis“ von Solesmes.

Der Papst begnügt sich aber nicht damit, die Solesmenser Ausgabe des mittelalterlichen Chorals für den Gottesdienst gutzuheißen. Im zweiten Satze Omnino quidquid billigt, ja lobt er jegliches (nicht bloß der Solesmenser, sondern auch anderer Gelehrten) Bestreben, diese liturgische Gesangskunst zu fördern.

§ 1. Wiederherstellung der authentischen Lesart. In gewissen Kreisen hat man Dom Pothier vorgeworfen, er habe bei der Herstellung des „Liber Gradualis“ nur französische Handschriften benutzt. Darauf ist zu erwidern:

In Deutschland behaupten die Gegner Dom Pothiers, er habe nur französische Quellen zu Rate gezogen; in Frankreich dagegen beschuldigen sie ihn, nur aus deutschen Quellen geschöpft zu haben. Wer hat nun recht? Antwort: Beide, wenn man das Wörtchen „nur“ wegläßt; denn in Wirklichkeit hat Dom Pothier bei Herstellung der authentischen Lesart sowohl deutsche als auch französische und italienische Neumenhandschriften verglichen und die gemeinsame Lesart derselben seinem Gradualbuch zu Grunde gelegt, gemäß dem Grundsatze der Textkritik, welchen Dom Guéranger für die gregorianische Melodie folgendermaßen formuliert hat: „Wenn Handschriften verschiedener Zeiten und Länder in einer Lesart übereinstimmen, so darf man behaupten, den gregorianischen Satz gefunden zu haben.“ („Mélodies gregor.“, Vorwort, S. II und „Paléographie musicale“, t. II, p. 12.) Durch Vergleichung der Handschriften wurde es Dom Pothier leicht, die unverfälschte Überlieferung der gregorianischen Urform von den späteren Fehlern zu sondern. Diese Detailarbeit nahm zwar viel Zeit in Anspruch, führte aber schließlich zu einem sicheren Resultat. So groß aber auch die Geduldprobe war, so wurde die Last erleichtert durch die Übereinstimmung der Gesänge inmitten so verschiedener Neumenschriften und durch den Vorrat so zahlreicher und guterhaltener Kodizes vom 9. bis zum 17. Jahrhundert, sowie durch die Vorarbeiten, welche in den neuesten Drucken von Lyon, Le Mans u. s. w. benutzt werden konnten. Für den Rhythmus gaben die Meßgesangbücher des 9., 10. und 11. Jahrhunderts den Ausschlag, für die Melodie die unlinierten Intervallen-Notationen, ferner die alphabetischen und die linierten Kodizes des 10., 11. und 12. Jahrhunderts aus den verschiedenen Ländern der römischen Liturgie. Indessen haben auch spätere Handschriften, ja sogar Drucke aus dem 16. und 17. Jahrhundert

gute Dienste geleistet; denn viele der letzteren stimmen Note für Note mit Meßantiphonarien des gleichen Landes aus dem 10. Jahrhundert überein.

Es ist leicht, lange Artikel schreiben und dicke Bände füllen, um mit angeblich „wissenschaftlichem" Schaugepränge und sophistischen Scheingründen der leichtgläubigen Leserwelt vorzumalen, daß die Wiederherstellung der gregorianischen Lesart ein Ding der Unmöglichkeit sei. Aber die Tatsache der Übereinstimmung der Handschriften läßt sich nun einmal nicht wegdisputieren. Man kann mit Fug und Recht sagen; der „Liber Gradualis" enthält die authentische Lesart des gregorianischen Antiphonars.

§ 2. Methode der Neumen-Entzifferung. Der Zweck, den die Solesmenser bei Veröffentlichung der 1200 (sic) [1]) Handschriften-Fragmente verfolgten, habe darin bestanden, „durch Vergleichung mehrerer Handschriften über diesen oder jenen Text die ursprüngliche Melodie für diese Texte zu suchen". („Kirchenmusikal. Jahrbuch", 1902, S. 52.) Dazu wären aber 1200! Handschriften nicht notwendig gewesen; es hätte genügt, die Hauptrepräsentanten der Handschriften-Familien zu vergleichen, weil die Abschriften einer und derselben Familie ohnedies die gleiche Lesart hätten.

Antwort: Mit der Veröffentlichung der 200 (nicht 1200) Faksimiles beabsichtigten die Herausgeber der „Paléographie musicale" keineswegs, „durch Vergleichung derselben die ursprüngliche Melodie zu suchen". Hören wir, was die gelehrten Mönche selbst über den Zweck dieser Veröffentlichung gesagt haben: „Die Einheit und Beständigkeit der liturgisch-musikalischen Tradition in allen Kirchen und zu allen Zeiten nachzuweisen und mittels der musikalischen Denkmäler die Geschichte ihrer Notenschrift zu zeichnen: das war unser doppelter Zweck." („Paléographie musicale", t. III, pag. 79.) Niemand wird im Ernste behaupten wollen, sie hätten ihn nicht erreicht. Denn wer sich die Mühe gegeben hat, die Faksimiles miteinander zu vergleichen, wird gefunden haben, daß sie in der Melodie des Graduale „Justus ut palma" übereinstimmen, selbstverständlich abgesehen von nebensächlichen Varianten, wie sie auch in den verschiedenen Handschriften

[1]) „Kirchenmusikal. Jahrbuch", 1902, S. 51 und 52.

der Bibel, der Klassiker und Kirchenväter vorkommen, ohne daß man deswegen die Echtheit der daraus eruierten Lesart in Frage stellt.

Was das zweite Ziel betrifft, welches die Herausgeber der „Paléographie“ sich gesteckt haben, so kann man nicht in Abrede stellen, daß sie in Band I und II und im III. Band, S. 79, eine vortreffliche Anleitung zur Entzifferung der Neumen und zur Bestimmung ihrer Familienzusammengehörigkeit gegeben haben. Diese ganze Abhandlung setzt eine erstaunliche Belesenheit in den verschiedensten Handschriften und einen findigen Scharfblick für die unscheinbarsten Unterschiede der Schriftzüge voraus. Also nicht, um erst die ursprüngliche Melodie zu suchen (denn diese war im „Liber Gradualis“ ja schon festgestellt), haben die Mönche von Solesmes die Faksimiles der Neumenhandschriften veröffentlicht, sondern die Einheit und Beständigkeit der liturgisch-musikalischen Tradition in allen Kirchen und zu allen Zeiten nachzuweisen und die Geschichte ihrer Notenschrift zu zeichnen.

Da von neueren Gelehrten wie Dechevrens und Fleischer[1]) eine ganz andere Entzifferung der Neumen als von Dom Pothier gelehrt wird, so wollen einige daraus schließen, daß die authentische Form noch nicht festgestellt sei. Dies ist aber ein Irrtum. Auf die Doktrin des P. Dechevrens werden wir weiter unten zu sprechen kommen.

Was Dr. Fleischers Ansicht bezüglich der Neumenerklärung betrifft, so stimmt dieselbe Punkt für Punkt mit derjenigen des Dom Pothier überein; nur in der Entzifferung der Melodie aus den Neumen gehn beide Ansichten im I. Teil der „Neumenstudien“ auseinander, finden sich aber gegen Schluß des II. Teiles zusammen, wie folgender Ausweis zeigen wird.

Übereinstimmend ist die Ansicht beider Gelehrten in folgenden Punkten:

a) in der Ableitung 1. der Melodie aus dem Sprachengesang (Rezitativ),

in der Ableitung 2. der Neumengestalt aus den Akzenten der Klassiker,

in der Ableitung 3. der Neumenschrift aus der melodischen Gebärdensprache des dirigierenden Gesangmeisters bei den alten Kulturvölkern;

[1]) Dr. Fleischer. „Neumenstudien“, I. Teil, Leipzig 1895, II. Teil 1897.

b) in der Überzeugung von der Unzulänglichkeit der nicht-diastematischen Neumen für Wiedergabe der Intervalle;

c) in der Bedeutung der tonlichen Schlüsselneumen für die Entzifferung der Melodien, nämlich:

1. des tonus currens, d. i. des Rezitationstones, welcher in der Regel mit dem Dominantton der betreffenden Tonart zusammenfällt und des Strophikus, welcher oft, aber nicht immer fa oder ut anzeigt;

2. des Quilisma, welches sich gewöhnlich in einer kleinen Terz bewegt;

3. gewisser, sich gleich bleibender Kadenzen.

Diese drei Schlüsselneumen geben zwar Winke für die melodische Entzifferung der übrigen Akzentneumen der Phrase, aber sie sind durchaus ungenügend zur sicheren Feststellung der melodischen Lesart. Daher nahm Dom Pothier die diastematischen unlinierten und linierten Akzent- und Punktneumen des 10., 11. und 12. Jahrhunderts zu Hilfe. Dr. Fleischer dagegen erklärt diese Methode für unkritisch und behauptet, aus der Gestalt der Akzentneumen allein (also ohne Beihilfe der Intervallen-Kodizes) die Melodie herauslesen zu können und hält die frühmittelalterlichen Handschriften als die einzige solide Grundlage für die Erforschung der Urmelodie. Als frühmittelalterliche Handschriften führt er an:

1. Den Kodex Amiatinus der Bibliotheca Mediceo-Laurenziana, dessen Entstehung er in das 7. Jahrhundert verlegt. Aber die Neumen sind offenbar ein späterer Zusatz und stammen frühestens aus dem 9. Jahrhundert. Zudem enthält dieser Kodex nur die Rezitative des Lesetones zur Bibel, also keine eigentliche Melodie.

2. Die Kodizes VI, B 2 und VI, A A 3 der Bibliotheca nazionale zu Neapel aus dem 9. und 10. Jahrhundert. Aber wenn das angegebene Alter stimmt, so sind entweder die Faksimiles des ersteren Kodex (9. Jahrhundert) ungenau abgedruckt (denn ihre Neumengestalt weist auf eine spätere Zeit hin), oder aber die Neumen sind, nach der lithographischen Wiedergabe zu urteilen, erst im 10. Jahrhundert in den Kodex eingetragen worden. Die Abfassung des zweiten dieser letzteren Kodizes verlegt Dr. Fleischer in das 10. Jahrhundert, also in eine Zeit, aus welcher auch Dom Pothier unlinierte Intervallen-Handschriften heranziehen konnte, d. i. aus der „frühmittelalterlichen“ Periode,

welche Dr. Fleischer noch als solide Quelle zur Auffindung der authentischen Lesart hält. Übrigens haben auch diese zwei Kodizes nur Rezitationstöne (zu den Klageliedern des Jeremias), also wiederum keine Melodien.

3. Der vierte Kodex Nr. 602 der Urbinas-Bibliothek des Vatikans aus dem 10. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts enthält eigentliche Melodien. Da er jedoch in das 11. Jahrhundert hineinreicht, so trifft Dr. Fleischer mit Dom Pothier auf demselben Forschergebiete zusammen; denn auch dieses 11. Jahrhundert hat dem letzteren den zuverlässigsten und reichsten Stoff geboten. Als Dom Pothier nun diese „frühmittelalterlichen" Quellen mit den spätmittelalterlichen verglich, gewahrte er eine erstaunliche Übereinstimmung zwischen beiden. Folglich können auch diese spätmittelalterlichen als zuverlässige Quellen bezeichnet und benutzt werden. Es ist also nicht einzusehen, warum Dr. Fleischer die komparative Methode des Dom Pothier unkritisch nennt.

Ferner: Von den vier Kodizes, welche Dr. Fleischer als Quellen gedient haben, enthalten die drei ersten, wie gesagt, sogenannte Punktationen, d. h. rezitative Kadenzneumen, der vierte Kodex aber Melodieneumen zum Ordinarium Missae, zu Sequenzen und Hymnen, also zu Gesängen, deren Melodien im Verlaufe des Buches öfters wiederkehren und miteinander verglichen werden können. Da nun Dr. Fleischer die Intervalle jener Rezitativ- und dieser Melodie-Neumen nur dadurch entziffern konnte, daß er die in der Handschrift öfters wiederkehrenden Melodien miteinander verglich und die gemeinsame Lesart als die authentische herausschälte, so hat er eben dadurch von der komparativen Methode des Dom Pothier Gebrauch gemacht, nur mit dem Unterschiede, daß jener bloß einen Kodex als Vergleichungsobjekt verwendete, dieser aber mehrere übereinstimmende Kodizes, teils jüngeren, teils älteren Datums, benutzte.

Und wenn Dr. Fleischer, wie er selbst sagt, große Mühe hatte, nur durch Vergleichung der Melodie mit anderen Stellen, wo sie wiederkehrt, die Intervalle annäherungsweise zu entziffern, wie wird er sich helfen bei Melodien, die im Buche nur einmal vorkommen? Antwort: Bloß durch Zuhilfenahme von Intervallen-Handschriften, also „spätmittelalterlicher" Quellen.

Und in der Tat beruft er sich im Verlaufe seiner Untersuchungen wiederholt auf diese späteren Kodizes.

Ja, im „Rückblicke“ (II. Teil, S. 134) gesteht er selbst ein: „Aus den dargelegten geschichtlichen Gründen erklärt sich die ungeheure Schwierigkeit, Neumationen ohne Liniensystem zu entziffern.“ Also kann auch er nicht der linierten Kodizes entraten.

Was Dr. Fleischer eingangs des ersten Teiles (S. 22) an Dom Pothier getadelt hatte: „Die komparative Methode, deren hervorragendster Vertreter Dom Pothier ist, hat es eben zu einer Erklärung der Neumenzeichen durch sich und aus ihnen selbst heraus nicht zu bringen vermocht“ — das muß er nun am Ende seines Werkes (II, 134) selbst als richtig anerkennen: „Die cheironomischen (nach Dr. Fleischer die unlinierten diastematischen) Neumen bieten eine natürliche und weit zuverlässigere Grundlage für die Neumenforschung als die nichtcheironomischen“ (im Sinne von Dr. Fleischer die nichtdiastematischen). Gleichsam um doch noch die Betretung eines neuen Weges (I, 23) der Neumenforschung sich zueignen zu können, fügt er bei: „Deshalb hat die Entzifferung mit jenen zu beginnen und nicht, wie bisher geschehen, mit diesen.“ (II, 134.) Jene liefern nämlich dem Forscher vorzugsweise die Melodie, diese vorzugsweise den Rhythmus. Ob man nun aber zuerst die Melodie feststellt oder den Rhythmus, bleibt sich gleich; die Methode ist im Grunde dieselbe — die komparative des Dom Pothier.

Dr. Fleischer irrt sich ferner, wenn er glaubt, in dem gleichzeitigen Vorhandensein von Akzent- und Punktneumen in einem und demselben Kodex ein Zeichen hohen Alters erblicken zu dürfen, so daß aus dieser „Urform“ später die Hauptklassen von Neumenhandschriften sich abgelöst hätten, nämlich die Akzentneumen und die Punktneumen. Das gleichzeitige Vorhandensein beider Neumenarten in einem Kodex kann aber schon deswegen kein Beweis hohen Alters sein, weil auch spätere Handschriften beide Neumenarten nebeneinander enthalten, und zwar auf einer und derselben Seite, z. B. mehrere Kodizes von Chartres aus dem 12. und 13. Jahrhundert („Paléographie musicale“, t. I, pl. XIII und XXI), der Kodex Harlein 1117 des Brit. Museums, das Missale von Angers Nr. 83 aus dem 10. Jahrhundert („Paléographie musicale“, t. I, pl. XXII A), das Antiphonar von Solesmes aus

dem 10. und 11. Jahrhundert („Paléographie musicale", I, XXII B). Es sind dies die sogenannten „gemischten" oder Übergangsneumen aus der Akzentform in die Punktform.

Daß dem Verfasser der „Neumenstudien" sein Versuch, allein aus der Gestalt der Akzentneumen die Melodie herauszulesen, nicht gelungen ist, bezeugt auch Dr. Riemann in der „Geschichte der Musiktheorie". Dieser gewiß objektive, kompetente Richter in Musikfragen urteilt darüber, wie folgt: „Durch diesen Hinweis will ich aber durchaus nicht bekunden, daß ich Fleischers Versuch für gelungen halte, einen Schlüssel für die Tonhöhenbedeutung (und gar für die Rhythmik) der Neumen zu geben. Für die Bestimmung der absoluten Tonhöhe des ‚Tonus currens', desgleichen für die Intervalle des Steigens und Fallens der Tonhöhe bei den Kadenzen fehlt eine feste Unterlage nach wie vor." (A. a. O., S. 156, Anm.)

Wissenschaftlich unhaltbare Theorien, wie sie von P. Dechevrens und Dr. Fleischer aufgestellt worden, können auch nach Jahrhunderten noch auftauchen — eine Approbation des Graduale, welches die übereinstimmende Lesart aller Choralhandschriften enthält, vermögen sie nicht aufzuhalten. Mit diesen Ausstellungen an Dr. Fleischers Neumenstudien soll aber das Werk selbst nicht in Schatten gestellt werden; denn es dient dem Choralforscher als reiche Fundgrube und erschließt neue Gesichtspunkte in manchen Fragen der Choralkunde.

IV. Abschnitt.

Leo XIII.: Siquidem gregoriani concentus prudentissime sunt sapientissimeque ad illuminandum verborum sententias inventi, atque inest in eis, si modo adhibeantur perite, magna vis et mirifica quaedam mixta gravitati suavitas, quae facile illapsa audientium in animos pios ciere motus cogitationesque salutares alere tempestive queat.

Sind ja doch die gregorianischen Melodien durch ihre so kluge und weise Fassung vorzüglich geeignet und darauf berechnet, den Sinn der Worte ins rechte Licht zu stellen. Auch liegt in ihnen, wenn sie nur kunstgemäß ausgeführt werden, eine große Macht und eine mit Ernst gepaarte Anmut, welche im Gemüt der Hörer fromme Regungen erwecken und mit Leichtigkeit heilsame Gedanken zu nähren im stande sind.

Dieser herrliche Lobeshymnus Leos XIII. auf die traditionellen Melodien reiht sich würdig an die Seite jenes Schreibens, welches sein gleichnamiger Vorgänger Leo IV. (847—855) an Abt Honoratus gerichtet hatte; es heißt darin unter anderem:

„Alle diese Kirchen (fast des ganzen Abendlandes) haben mit so großem Verlangen und mit so brennender Liebe diese Überlieferung Gregors angenommen und finden, nachdem sie dieselbe in ihrer Vollständigkeit erhalten, so viel Freude daran, daß sie noch heute uns mit Bitten bestürmen, um noch mehr zu erhalten, indem sie glauben, es sei vielleicht noch einiges bei uns vorhanden. Derselbe heiligste Papst Gregor, dieser große Diener Gottes, dieser berühmte Prediger und weise Hirt, der so viel getan für das Heil der Menschheit, hat mit viel Fleiß und Kunstsinn den Gesang komponiert, der in unserer Kirche und allüberall in Gebrauch ist. Er wollte durch dieses Mittel mächtiger auf das Herz der Menschen einwirken, um sie aufzuwecken und zu rühren. Und in der Tat hat der Klang seiner anmutigen Melodien nicht bloß die geistlichen Menschen in die Kirche gelockt, sondern sogar die ungebildeten und gefühllosen angezogen.“ (Sieh Morin-Elsässer, „Ursprung des gregorian. Gesanges“, Paderborn, Ferd. Schöningh, 1892.)

Aus beiden Schreiben ist ersichtlich, daß der Heilige Stuhl wie ehedem so auch jetzt dem traditionellen Gesang der römischen Kirche den Vorzug gibt vor jeder anderen Choralform und Musikart wegen seines ästhetischen und liturgischen Gehaltes, wodurch Gott verherrlicht und das Seelenheil der Kirchengemeinde gefördert werde.

II. Kapitel.

Echtheit des gregorianischen Rhythmus.

Man hat behauptet, der gregorianische Choral sei ursprünglich nicht im freien Rhythmus, sondern im mensurierten Taktrhythmus komponiert gewesen. Diese Behauptung sucht man folgendermaßen zu begründen:

Die abendländische Kirche habe ihre Musik großenteils aus dem Morgenland erhalten. Die Gesänge der verschiedenen Liturgien des Morgen- und Abendlandes seien aber auf einem und demselben Tonartensystem aufgebaut, nämlich auf den sieben ursprünglichen Tönen der Skala. Diese Einheitlichkeit der sonst so selbständigen Liturgien weise auf einen gemeinsamen Ursprung hin und dieser könne nur die alte Synagoge sein, weil aus ihr die ersten Christen sich rekrutiert haben. Folglich müsse auch die althebräische Musik diese Tonarten besessen haben. — Nun aber enthalte die jüdische Tempelmusik metrische Gesangtexte, das heißt Verse mit regelmäßigem Wechsel von langen und kurzen Zeitwerten. Also mußten auch die dazugehörigen Töne lang und kurz gewesen sein; mit anderen Worten, die Tempelmusik war mensuriert. Folglich ging mit dem hebräischen Tonartensystem auch die musikalische Metrik auf die asiatischen Kirchen und von diesen auf die europäische über. — Also müsse die römische Kirchenmusik den Taktrhythmus gehabt haben, nicht aber den freien Rhythmus, welcher in den neuen Ausgaben des traditionellen Chorals zum Vorschein kommt. Dies ist in Kürze der Inhalt des Vorwortes zum Vesperale, welches P. Dechevrens im modernen Taktrhythmus herausgibt.

Die Wichtigkeit der Sache verlangt eine genauere Prüfung dieses Gegenstandes. Es ist richtig, daß die alten Gesänge der morgen- und abendländischen Liturgien die sieben Töne der Skala zur Grundlage haben.

Aber daß die Melodien ausschließlich dem jüdischen Tempelkult entnommen seien, darf man mit Recht in Zweifel ziehen. Die „Responsoria prolixa" haben ja eine auffällige Ähnlichkeit mit den griechischen Chorgesängen. Und mit dem gleichen Rechte, womit die Heidenchristen die Skulpturen des griechischen und römischen Götterkultus für ihren Gottesdienst verwerteten, konnten sie auch die würdigsten Melodien herübernehmen. Waren ja doch die Heidenchristen in Rom ebenso zahlreich wie die Judenchristen und die Lehrer der Musik kamen fast ausschließlich aus Griechenland.

Mit Übergehung dieser noch ungelösten Frage, wollen wir also den Obersatz näher betrachten, welcher besagt:

Die jüdische Tempelmusik habe metrische Gesangtexte enthalten, also müßten auch die dazugehörigen Töne verschiedene Zeitwerte besessen haben. Prüfen wir zuerst die Thesis vom metrischen Gehalt der alttestamentlichen Gesangtexte.

I. Abschnitt.

Der Rhythmus der Gesangtexte.

§ 1. Der Rhythmus der jüdischen Gesangtexte. Weil die alten Schriftsteller Josephus Flavius, Philo von Alexandrien, Origenes, Eusebius von Caesarea, der heil. Hieronymus, der heil. Augustinus, Cosmas Indicopleustes und der heil. Isidor von Spanien den hebräischen Gesang teils metrisch, teils rhythmisch nennen, so haben neuere Gelehrte den Versuch angestellt, in den hebräischen Liedern irgend ein Schema zu entdecken. Vier dieser Gelehrten (Gamorus, Meibom, Jones und Greve) glaubten, in der hebräischen Poesie die Silbenquantität nachweisen zu können. Drei andere (Hare, Merx und Bickell) sprechen sich für eine regelmäßig wiederkehrende Silbenzahl aus und fünfzehn Forscher (Anton, Bellermann, Saalschütz, Meier, Peters, Ley, Neteler, Zenner, Hontheim, Raabe, Budde, Gunkel, Leutwein, Vetter, Schlögl) wollen regelmäßige Akzentrhythmen darin

gefunden haben. Aber auch diese letzteren stimmen im einzelnen nicht miteinander überein. Zuletzt hat sich Grimme für das Moren- oder Lautgesetz ausgesprochen, wonach jeder Konsonant und jeder kurze Vokal je eine Zeit (mora), zwei Konsonanten aber oder ein langer Vokal je zwei Zeiten darstellen. Diesem Gelehrten hat sich Schlögl angeschlossen. Aber auch der Morentheorie sind von Eduard Sievers, Feldmann und Vetter wesentliche Mängel nachgewiesen worden. Von dem vermeintlichen „Metrum" der Hebräer scheint also nichts mehr übrig zu bleiben, als ein annäherndes Ebenmaß in der Akzentenzahl und Strophengliederung, wie man es auch in mancher Kunstprosa finden kann. Da nun keines von den genannten Systemen, weder das silbenmessende noch das silbenzählende, silbenwägende und lautmessende durchgehends nachweisbar ist, so ist der Schluß berechtigt: Im großen und ganzen ist die hebräische Poesie nur eine poetische Prosa, eine ungebundene, aber schön gegliederte Sprache, die der gebundenen Sprache nahekommt, wie gewisse regelmäßig gebaute Choral-Antiphonen, welche Guido von Arezzo und sein Erklärer Aribo Scholasticus „gleichsam metrisch" nennt. Von einem regelmäßigen Wechsel langer und kurzer Silben, wie sie metrische Versfüße erfordern, haben die Forscher in der hebräischen Poesie wenig entdeckt.

§ 2. Der Rhythmus der griechischen Gesangtexte. Das gleiche trifft auch in der Poesie der griechischen Kirche zu. Die griechische Übersetzung der hebräischen Bibel, die sogenannte Septuaginta ist bekanntlich reinste Prosa. Von den byzantinischen Hymnen aber schreibt Bouvy („Poètes et mélodes", Étude sur les origines du rhythme tonique dans l'hymnographie grecque, Nimes, 1886): „Ihre Rhythmen sind nicht mehr das Metrum der antiken Prosodie, sondern neuartige Rhythmen, welche die Dichter selbst geschaffen haben und wo das tonische Element (die Akzentuation) herrscht." (Vorrede, S. VII.) „Die langen Silben, welche den Akzent haben, treten bloß durch diesen in den Vordergrund und vor den kurzen Akzentsilben treten die langen unbetonten Silben in den Hintergrund. Der tonische Akzent war das einzige unterscheidende Element im Rhythmus und die Quantität war den Melodisten, wie wenn sie gar nicht existierte" — „. . . la quantité fut pour les mélodes comme si elle n'était pas" (S. 160).

Von den Tropen sagt derselbe Gelehrte: „In der griechischen Kirche waren die Tropen keine Strophenart, sondern lediglich eine Prosaperiode ohne jede Gesetzmäßigkeit.“ (S. 222.)

Aber sind nicht Psalmentexte und Evangelien im Metrum verfaßt worden?

Antwort: „Nonnus, Apollinaris von Laodicaea, Gregor von Nazianz, Sinesius haben die Psalmen im Versmaß geschrieben, die Evangelien in Hexametern erklärt und die großen Ideen des Christentums in die lyrische Form der antiken Poesie gebracht. Aber von all dem drang nichts in die Liturgie, obgleich damals beim Gottesdienst Hymnen gesungen wurden.“ (A. a. O., S. 182.)

Also weder in der alten Synagoge noch in der griechischen Kirche enthielten die Gesangtexte die antike Quantität; sie konnten daher dem Gesangsrhythmus nicht die metrische Form auferlegen.

§ 3. Der Rhythmus der abendländischen Gesangtexte. Auch in der abendländischen Kirche war an Stelle der alten Metrik der Akzentrhythmus getreten. Der Übergang von der Metrik oder Silbenmessung (Quantität) in den Rhythmus oder Silbenwägung und Silbenzählung (Qualität und Numerus) hat sich, wie schon bemerkt, im 3. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung vollzogen und war im 4. Jahrhundert bereits abgeschlossen. (Vgl. Noël Valois, Léonce Conture, Bouvy und Meyer in den „Göttingische Gelehrte Anzeigen“, 1893.) Der Akzentrhythmus hat sich aber nicht bloß in der poetischen Prosa, sondern auch im Versmaß geltend gemacht. „Eine Gattung der poetischen Literatur ist es, die das alte Prinzip der Metrik verschmäht und sich der akzentuierenden Volkspoesie zuwendet. Dies ist die Hymnodie der christlichen Kirche. Sie war hier ganz in ihrem Recht.“ (Westphal, „Griechische Metrik“, I. Bd., 1868, S. 59.) Ebenso Meyer: „Die beiden Mächte, die das menschliche Sprechen beherrschen, die Zeitdauer . . ., die Stärke der Stimme . . ., also Quantität und Akzent, hatten den Kampf, den sie in allen Sprachen ewig führen, innerhalb der lateinischen Sprache im Verlauf des 3. und 4. Jahrhunderts mit dem Ergebnis ausgefochten, daß beim Sprechen der Akzent viel deutlicher hervortrat als die Quantität der einzelnen Silben.“ (Meyer, „Göttingische Gelehrte Anzeigen“, 1893, S. 19.)

Aus diesem Sprach-Rhythmus ist der Rhythmus der

kirchlichen Musiksprache herausgewachsen. Mag auch die römische Kirche manche ihrer Gesänge der antiken Mensuralmusik entlehnt haben, so viel ist gewiß, daß sie dieselben selbständig umgeformt hat.

Übrigens, wäre auch der Gesangtext metrisch gewesen, so könnte man daraus keinen Schluß ziehen auf eine mensurierte Musikform; denn manche ungebundene Dichtung antik-griechischer und lateinischer Lyriker hat durch die Musik eine gebundene Form erhalten, nach Ciceros Zeugnis:

„Sed in versibus res est apertior, quamquam etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse videatur oratio maximeque id in optimo quoque eorum poetarum qui λυρικοὶ a Graecis nominantur, quos quum cantu spoliaveris, nuda paene remaneat oratio. Quorum similia sunt quaedam etiam apud nostros, velut ille in Thyeste:

‚Quemnam te esse dicam? qui tarda in senecta' et quae sequuntur, quae, nisi quum tibicen accessit, orationis sunt solutae simillima."

(Orator. LV.)

Das gleiche ist auch in der Kirche geschehen, nur im umgekehrten Sinn: Im maronitischen Hymnengesang hält sich noch heute der Komponist frei von den Fesseln der dichterischen Form; ja er ändert sogar in einem und demselben Hymnus unaufhörlich den musikalischen Rhythmus; seine Hymnen sind durchkomponierte. (Vgl. Parisot, O. S. B., „Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie".)

Ebensowenig kümmerte sich die griechische Kirchenmusik um die Rhythmik des Textes; sie schmückte denselben nicht bloß mit Vokalisen aus, sondern schuf sich sogar einen selbständigen Satzbau.

Desgleichen hat auch Rom seine aus dem Orient erhaltenen Melodien umgeformt. Dies beweisen die beiden Gesangsdialekte der römischen und mailändischen Kirche, deren Melodien zum großen Teil aus dem Orient eingebürgert, in Mailand unverändert (nota fortior, durior et magis extensa — Radulph Tungrensis) angenommen, in der Stadt der Päpste aber in römische Anmut und Ordnung (magis plane dulcoratus et ordinatus — l. c.) umgeformt worden sind. Ebenso hat der römische Choral viele Dichtungen derart in das musikalische Gewand seines freien Rhythmus gehüllt, daß die metrische Form unter dem melismatischen Faltenwurfe ganz verschwunden ist; so die ursprüngliche

Schlußantiphon „Alma Redemptoris mater“, deren Text aus Hexametern besteht, ebenso der Introitus „Salve sancta parens“, das ℟. „Qui regni claves et curam tradit ovilis“ und „Salve jubente Deo terrarum Petre catenas“. Die Antiphonen „Hic vir despiciens“ und „O magnum pietatis“ sind Distichen; von den sogenannten Reimoffizien gar nicht zu sprechen, deren Versmaß unter der musikalischen Umkleidung gar nicht mehr erkennbar ist; man vergleiche nur die jüngst im Druck erschienenen Choralgesänge Julians von Speier auf die Heiligen Franziskus und Antonius von Padua.

Nicht einmal den Hymnen hat die Kirche ihre dichterische Form belassen, sie hat dieselben durch Melismen verhüllt. Würde der Sänger sie trotzdem in ihr Versmaß zwängen und zu diesem Behufe z. B. bei den Sakramentshymnen „Sacris solemniis“, „Verbum supernum“ und „Salutis humanea Sator“ die Notenwerte der Melismen gemäß dem Zeitmaß des betreffenden Versfußes oder Taktes verkürzen, so gingen sie aller Weihe und Andacht verlustig.

Wie trivial würde sich z. B. die Rezitation des jambischen Versmaßes oder der syllabische Gesang der Hymnen „Te lucis ante terminum“, „Immense coeli conditor“ und „Creator alme siderum“ und der Sequenz „Veni sancte Spiritus“ ausnehmen, wenn man dabei das Metrum genau einhalten oder die rhythmischen Akzente stark hervorheben würde! Gerade um den Hymnen den Tanz- und Marschrhythmus zu nehmen, hat die Kirche sie mit Vokalisen ausgestattet. Nichts ist der Heiligkeit des liturgischen Gottesdienstes unwürdiger, als wenn das Spielende des Taktrhythmus in seiner ganzen Nacktheit hervortritt. Die Polyphonie wußte mit dem Legato des Palestrina-Stiles den Takt zu vertuschen; aber in der Homophonie tritt er bisweilen nur gar zu störend in den Vordergrund. Wie häßlich würde das Gitterwerk des Vers- und Taktrhythmus sich erst in der Monophonie, im einstimmigen Choral ausnehmen! Die antike Metrik konnte die Regelmäßigkeit der Vers-Akzentuation durch die Quantität verwischen — der Choral erzielt diese Wirkung durch die Notengruppen. Freilich hatte die ambrosianische Hymnik syllabische Form; aber sie war auch nicht für den offiziellen Gottesdienst, sondern nur für den außerliturgischen Volksgesang bestimmt. Rom soll den Hymnengesang erst vom 11. Jahrhundert

an in die Liturgie eingeführt haben. Sobald aber dies geschah, wurden in die neuen Hymnenmelodien Melismen eingestreut. Wollte man aber jetzt diese Melismen auf das Prokrustesbrett des Vers- und Taktrhythmus einzwängen, so würde dadurch jener Zweck vereitelt. Er wird nur erreicht durch die Gleichwertigkeit aller melismatischen Noten.

II. Abschnitt.

Der musikalische Rhythmus.

I. Teil.

Die rhythmischen Musikzeichen.

§ 1. Die Akzentzeichen. Daß der Choral für Taktrhythmus komponiert sei, sagt man, gehe aus der Neumenschrift der alten Kodizes hervor; denn die Akzent- und Punktneumen der alten Choralhandschriften seien nur unbestimmte Tonzeichen; ihr eigentlicher Zweck sei der rhythmische. Der Punkt (• -) bedeute ungefähr unsere Achtelnote, der liegende (—) und der stehende Strich nach links (/) oder nach rechts geneigt (\) bezeichne den doppelten Wert, ungefähr unsere Viertelnote.

Um über den Wert der Akzente Sicherheit zu bekommen, wollen wir die Schriftsteller (und dann die Neumenhandschriften) befragen.

Vom Akzent der hebräischen Sprache sagt Dr. Bickell: „Die Akzente sind im Hebräischen Musikzeichen, welche den Gesang der Worte regulieren; der Akzent bezeichnet den tonischen Wortakzent.“

In der griechischen Sprache „entspricht die Zeitmessung dem Metrum, die Betonung aber der Musik“: *καὶ τοὺς μὲν χρόνους τοῖς ῥυθμοῖς ἐικασε (ὁ Ἀριστοφάνης), τοὺς δὲ τόνους τοῖς τόνοις τῆς μουσικῆς.* (Arcadius, pag. 187, ed. Barker.) Deutlicher noch drückt sich Kühner aus:

„Die Betonung der griechischen Sprache tritt in zweifacher Hinsicht in einen Gegensatz zu der Betonung der deutschen Sprache; denn jene beruht auf Höhe und Tiefe, diese auf Stärke und Schwäche des Tones. Die griechische Betonung muß als eine musikalische aufgefaßt werden, wie dies auch von den alten

Grammatikern geschehen ist.“ („Grammatik der griech. Sprache“, 2. Aufl., 1869, S. 242.) „Mit dem Verfalle der griechischen Sprache gewann der Akzent allmählich ein Übergewicht über die Quantität und verdrängte dieselbe zuletzt gänzlich (sieh d. Einl., S. 25), wie dies in der neugriechischen Sprache der Fall ist, so daß Wörter wie *Μίλητος*, *ἄνθρωπος*, *τύπτωμαι* das Maß eines Daktylus, *στόμα* das eines Trochäus haben.“ (A. a. O., S. 245.)

„Die Betonung der lateinischen Sprache muß ebenso wie die der griechischen als eine musikalische aufgefaßt werden . . .“ „Während die griechische und lateinische Betonung auf Höhe und Tiefe des Tones, beruht die deutsche Betonung auf Stärke und Schwäche des Tones.“ (Kühner, „Grammatik der lateinischen Sprache“, I, 145.) „Die lateinische Sprache hat wie die griechische zwei Akzente: den Akut oder scharfen Hochton (´): percúlsus und den Zirkumflex (^) oder gebrochenen Ton: amîcus. Dem Akut oder scharfen Hochton steht der Gravis oder Tiefton (`) entgegen, der auf nicht betonten (tieftonigen) Silben ruht: hómìnès, òrâtòr.“ (A. a. O., S. 146.) [1])

Den musikalischen Charakter des Akzentes betont Cicero: „Est autem in dicendo etiam quidam cantus obscurior.“ (Orat. 18.) Das gleiche sagt Censorinus (3. Jahrhundert n. Chr.) bei Cassiodor:

„Censorinus quoque de accentibus voci nostrae adnecessariis subtiliter disputavit, pertinere dicens ad musicam disciplinam: quam vobis inter ceteros transcriptum reliqui.“ (Cassiodor, „De artib. ac. discipl. liberal. art.“, c. 5; bei Migne, P. L. 70, 1212.)

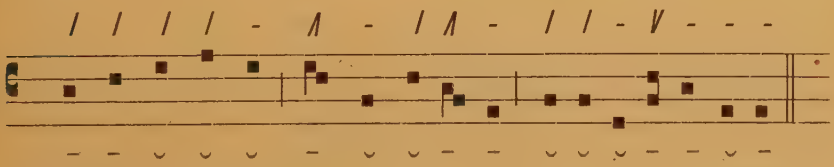
Von der Form der Akzentzeichen und Handbewegungen reden Cicero und Quintilian: „Alle diese Tonbewegungen muß die Handbewegung begleiten.“ „Omnes hos motus (accentum in sermone) subsequi debet gestus.“ (Cicero, Orat., III, 59.) „Am besten erhebt sich hiebei die Hand von links und senkt sich nach rechts nieder.“ „Optime autem manus a sinistra parte incipit, in dextra deponitur.“ (/ \ /\) (Quintil., Inst. or., X, 3.)

Die Alten hatten nämlich in ihren Reden und Amtsverkündigungen eine gewisse Melodie, hauptsächlich am Ende der Satzteile und Sätze; und diese Tonbewegungen begleiteten

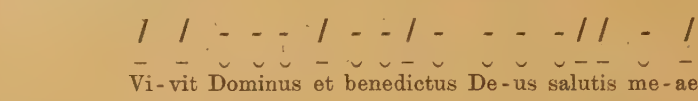
[1]) Ebenso der Grammatiker Priscian: „Bei der Aussprache des Wortes natúra steigt die Stimme auf den Silben natú und sinkt auf der Silbe ra.“ „Velut in hac parte ‚natúra‘, ut quando dico ‚natú‘, elevatur vox et est arsis: quando vero ‚ra‘, deprimitur et est thesis.“

sie mit entsprechenden Handbewegungen, und zwar nicht sowohl beim Schreiben als auch beim Verlesen des Textes. Es war die gleiche Bewegung der Stimme, des Griffels und der Hand („Paléographie musicale", I, 98 ff.), welche sich in den Worten ἄρσις und θέσις, elevatio und depositio, Hebung und Senkung ausspricht. Diese Zeichen für Hoch- und Tiefton sind die Urformen der Neumenschrift: „De accentibus toni oritur nota (figura) quae dicitur neuma." (Bibl. Vatic., Cod. Pal. lat. u. 235 fol. 38, V. „De arte musica"; sieh „Paléographie musicale", I, 102.) [1])

Die hebräischen, griechischen und lateinischen Akzentzeichen bedeuten also nicht Länge und Kürze, sondern Höhe und Tiefe der Töne. Wenn daher die Mensuralisten den römischen Choralgesang aus der antiken Musik der Hebräer, Griechen und Lateiner herleiten wollen, müssen sie auch deren Auffassung von den Akzentzeichen auf die römische Choralschrift übertragen; sie müssen zugeben, daß die Virga, d. i. der Accentus acutus (´) nicht eine Tonlänge, sondern eine Tonhöhe, der Accentus gravis aber (`) oder seine Verkümmerung zu einem Punktum (˽ - •) nicht eine Tonkürze, sondern eine Tontiefe, und die Verbindung beider Akzente: der Circumflexus ^, d. i. die Clinis, die Zusammengruppierung des Hoch- und Tieftones ⌜ und der Anticircumflexus v, d. i. der Podatus, die Zusammengruppierung des Tief- und Hochtones ⌞ bezeichnet.

§ 2. Die Neumen. Daß die Akzentneumen keine Tondauer, sondern eine verschiedene Tonhöhe bedeuten, geht auch aus der Neumenschrift selbst hervor: Im St. Gallener Neumenkodex 390 des Mönches Hartker stehn folgende Neumen über dem Antiphontext:

[1]) Über die Handbewegung (Cheironomie) des Sangmeisters vgl. P. Kienle, O. S. B., „Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangschöre" in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" (Leipzig, 1885, 158) und Fleischer, „Neumenstudien", Leipzig, I, 1895, S. 27 ff.

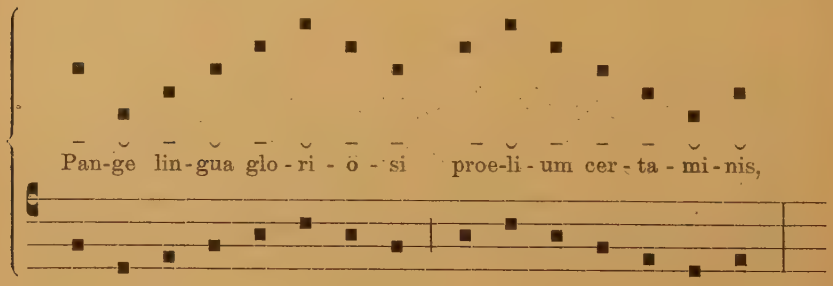
Würde die Virga (/) eine Länge und das Punktum (- ·) eine Kürze bedeuten, so müßten sie folgendermaßen auf die Textsilben verteilt sein:



Aber in der Neumenschrift des Hartker stehn Virga und Punktum bald auf langen, bald auf kurzen Silben; dagegen trifft die Virga mit dem höheren Ton, das Punktum aber mit dem tieferen zusammen.

In den unlinierten Kodizes der aquitanischen Neumenschrift kommen fast gar keine Akzentstriche oder Virgen, sondern nur Punktneumen vor; diese schrieb man aber seit dem 10. Jahrhundert je nach den Tonabständen bald höher, bald tiefer, so daß die Melodie, trotz des Mangels der Linien, genau abgelesen werden konnte. Man bedurfte also nicht mehr der Virga, um einen höheren Ton zu bezeichnen. Hätte sie aber einen längeren Ton bedeutet, so wäre sie unentbehrlich gewesen an jenen Stellen, wo nach der Meinung der Mensuralisten ein langer Ton gesungen werden müßte.

Im Hymnar der Abtei Moissac, das nach Dreves dem 10. Jahrhundert angehört, also einer Zeit, in welcher gemäß der Ansicht der Choralmensuralisten der echtgregorianische Rhythmus noch nicht in Vergessenheit geraten war, enthält der Hymnus „Pange lingua“ ausschließlich Punktneumen, also nach Dechevrens ausschließlich gleichkurze Töne:



Die rhombische Form ♦, welche Dechevrens in Bezug auf den Rhythmus für kürzer hält als die quadratische ■, kann auch

deswegen nicht eine kürzere Tonzeit als die quadratische Form ▪ bedeuten, weil die rhombische Note in manchen Handschriften die quadratische Form hat, z. B. im Climacus ▪▪ .

Ebensowenig kann der Akzent oder die gestielte Form ▪┐ das Zeichen einer längeren Tonzeit als die quadratische und rhombische Form sein:

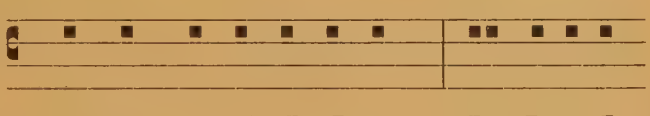
1. weil in manchen Neumenhandschriften die oberste Note des Climacus zugleich gestielt und rhombisch ist, also wegen des Stieles einen langen Zeitwert und wegen der rhombischen Form zugleich einen kurzen Zeitwert anzeigen würde ◆◆ ;

2. weil gewisse Handschriften die höchste Note des Climacus, Clivis und Podatus beharrlich mit keinem Striche versehen ▪▪ ▪┐ ▪┐ .

In den linierten Kodizes beobachteten eben die Notenschreiber den Unterschied zwischen Virga (Hochton) und Punctum (Tiefton) nicht mehr so sorgsam wie in den unlinierten, weil das Liniensystem die Intervalle genau angab. Hätte die Strichnote eine Verlängerung und die Punktnote eine Verkürzung des Tones bedeutet, so wären sie auch im Liniensystem genau eingetragen worden.

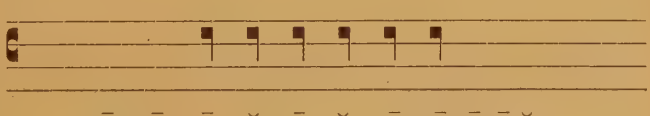
Ferner finden sich eine ganze Reihe von Worten, die auf einem und demselben Tone zu singen waren, bald nur mit Strichnoten, bald nur mit Punktnoten oder Rhomben versehen; z. B.

I.
Toledo.
14. Jahrh.



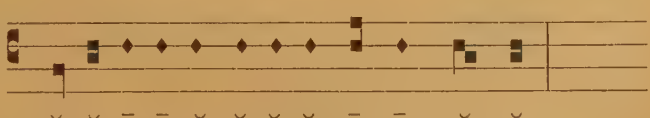
Grad.: Dne refug. aut for - ma - re - tur ter-ra .... a sae-cu-lo

II.
Sekkau Nr. 28.
14. Jahrh.



Grad. Tollite. aut quis sta - bit in lo - co sancto ejus

III.
Sekkau Nr. 26.
15. Jahrh.



℣. Be-ne-di-xi-sti Domi-ne ter-ram tu - am

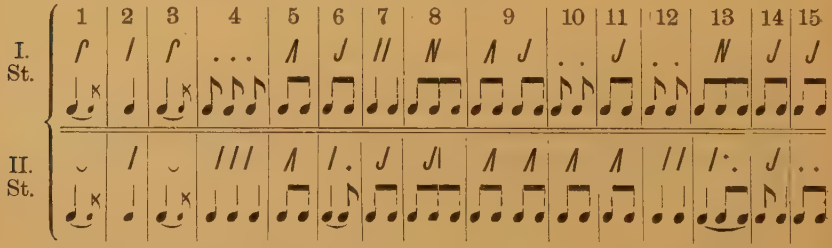
Wenn zwischen Punctum, Virga und Rhombe ein rhythmischer Unterschied bestünde, wäre nicht einzusehen, warum ein und derselbe Text auf dem Rezitationstone das eine Mal nur mit Achtelnoten, das andre Mal nur mit Viertelnoten zu singen sei.

In einem Lektionar des 12. Jahrhunderts (Kodex 497 der „Palatina“ in der Bibliotheca Vaticana) hat der nachstehende Text den Accentus acutus regelmäßig auf der betonten Silbe, den Accentus gravis oder den Punkt auf der unbetonten, auch wo die Akzentsilbe kurz und die akzentlose lang ist:

Ad quem mater: in me sit, a-it, ista maledicti-o, fi-li mi (Fleischer, l. c. I. 104).

Würde der Akutstrich eine Länge und der Punkt eine Kürze bedeuten, so müßte die Akzentuation folgendermaßen ausgefallen sein:

Ad quem mater: in me sit, a-it, ista maledicti-o, fi-li mi.

Die „Paléographie musicale“ von Solesmes hat im ersten Band, Tafel XIII, eine Neumenschrift von Chartres aus dem 9. bis 10. Jahrhundert im Lichtdruck gebracht, in welcher über einigen Choralmelodien des Anhanges (11. Jahrhundert) eine Diskantstimme mit Gegenbewegung in Akzentneumen geschrieben steht. Wir lassen beide Stimmen in Neumenschrift und darunter ihre Übertragung in modernen Noten nach der Theorie der Mensuralisten folgen, damit der Leser sehen kann, daß die beiden Stimmen rhythmisch gar nicht zusammengehn könnten, wenn die Akzentneumen Mensuralwerte hätten.

In Spalte 4 hätte die erste Stimme 3 Achtelnoten, die zweite aber 3 Viertelnoten,

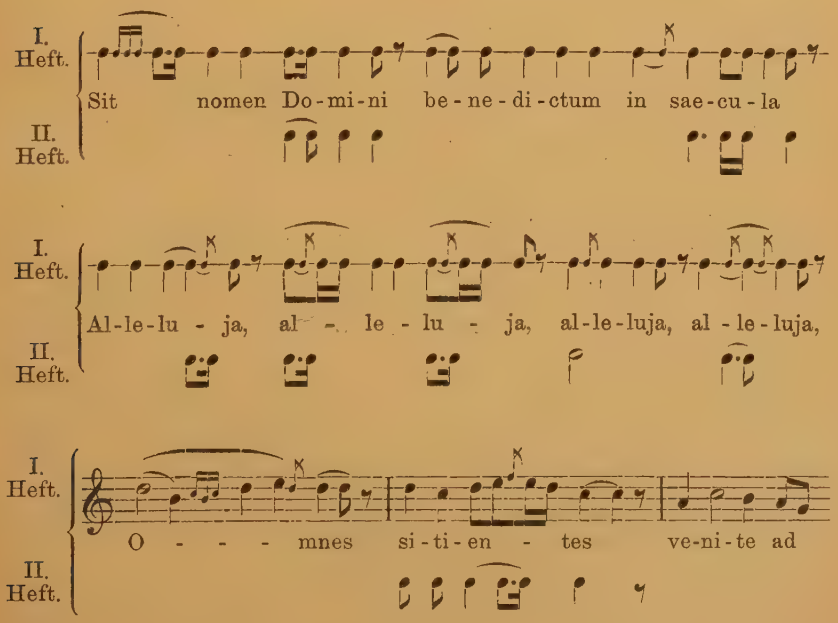
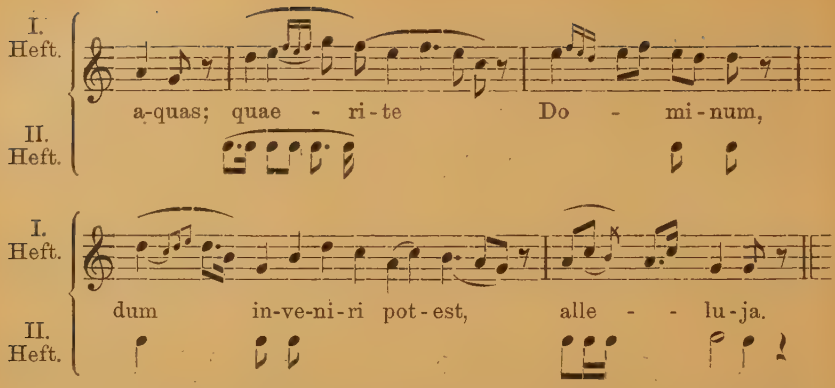
in Spalte 6 hätte die erste Stimme 2 Achtelnoten, die zweite aber 1 Viertel- und 1 Achtelnote,

in Spalte 7 hätte die erste Stimme 2 Viertelnoten, die zweite aber 2 Achtelnoten,

in Spalte 12 hätte die erste Stimme 2 Achtelnoten, die zweite aber 2 Viertelnoten

und in Spalte 13 hätte die erste Stimme 3 Achtelnoten, die zweite aber 1 Viertel- und 2 Achtelnoten zu singen.

Den schlagendsten Beweis für die Unhaltbarkeit des Choral-Taktrhythmus hat P. Dechevrens selbst durch seine Inkonsequenz im 1. und 2. Hefte zu seinen „Les vraies mélodies Grégoriennes", 1902, geliefert, indem er im 1. Hefte die Akzentneumen und Romanus-Zeichen und -Buchstaben als Noten von verschiedenem Zeitwerte auslegte und im 2. Hefte die derart rhythmisierten Antiphonen des Kodex 390 von St. Gallen (Hartker) in den Taktrhythmus umschrieb. Wenn man nun diese zwei modernen Notationen untereinander stellt, so gewahrt man, daß die Übertragung in den Taktrhythmus (1. Heft) den Verfasser obiger Schrift zu vielen Abweichungen (2. Heft) von seiner rhythmischen Auslegung der Neumen des Kodex 390 nötigte, mit anderen Worten: daß der Taktrhythmus im traditionellen Choral sich nicht durchführen läßt. Einige dieser Abweichungen sind:



Die Inkonsequenz, die in der Anwendung der mensuralistischen Auslegung der Neumen und Romanus-Zeichen und -Buchstaben auf den Taktrhythmus des P. Dechevrens schon allein auf den ersten vier Seiten der zwei ersten Hefte des Vesperale zu Tage tritt, sei in nachstehender Tabelle der einfacheren Neumen veranschaulicht.

Neume	willkürlich geändert	Neume	geändert
Virga			
Punctum			
Clivis		Cephalicus	
Clivis			
Podatus			
Epiphonus		Pes	
Podatus		Climacus	
Torculus			

Die Virga und das Punctum mußten nicht weniger als fünfmal rhythmisch verändert werden, die Clivis zweimal, der Podatus dreimal; ein Beweis, daß der mensurierte Taktrhythmus sich nicht aus den Neumen folgern läßt.

Diese Inkonsequenz, diesen Widerspruch zwischen Theorie und Praxis sieht auch Gietmann, S. J., selbst ein, wenn er schreibt:

„Es ist Geschmacksache . . . Es liegt offenbar wenig daran, ob die Verzierung in einer ganz bestimmten Weise oder aber anders, wenn nur geschmackvoll, ausgeführt wird! . . . Das Wesen des Rhythmus wird dadurch nicht berührt, wenn auch die Neumenschrift ohne Zweifel etwas ganz Bestimmtes beabsichtigt! . . . Dechevrens hält sich von sklavischer Übertragung fern; mancher wird ihn von dieser Seite angreifen. Ob mit Recht? . . . Ob dann eine Note gelegentlich um das Doppelte verlängert oder um die Hälfte verkürzt wurde; daran lag nicht eben viel!“

Die Vertreter des Choral-Mensuralismus fühlen bereits die Unsicherheit unter ihren Füßen: bald werden sie den schwankenden Boden verlassen.

§ 3. Die dynamischen Romanus-Zeichen und -Buchstaben. Zu den Hauptquellen, aus denen der Taktrhythmus des Chorals hergeleitet werde, zählt Dechevrens die sogenannten Romanus-Zeichen und -Buchstaben. Erstere sind teils Strichlein, welche den Neumen angefügt werden, teils bestehn sie in einer Verdickung oder Versteifung der Neumen selbst. Die Romanus-Buchstaben sind: 1. t (tene) und p (preme) und bedeuten eine Tondehnung; 2. c (celeriter, citius, cito = schnell, kurz); 3. m (mediocriter = mäßig), eine Mittelstufe zwischen lang und kurz. Also müsse man in den ältesten Zeiten, aus welchen diese Romanushandschriften stammen, Noten von verschiedener Tondauer gehabt haben. Folglich sei der ursprüngliche Choral im Taktrhythmus vorgetragen worden.

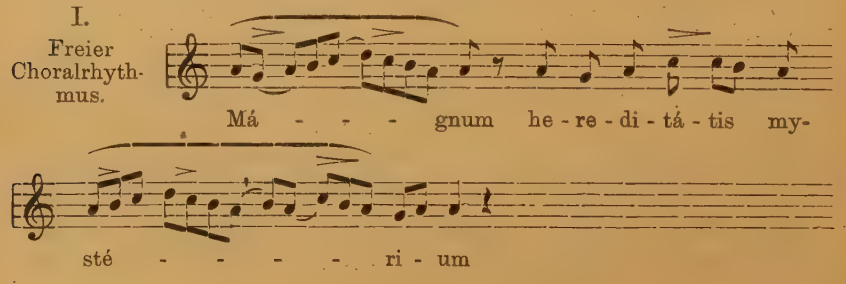
Was die Romanuszeichen betrifft, so hat man bis jetzt noch keine Auslegung derselben bei den alten Musikschriftstellern gefunden. Die Choral-Mensuralisten berufen sich zwar auf eine Stelle des „Micrologus“, in welcher Guido von Arezzo sage, es gäbe eine „Dauer, welche wir bisweilen durch ein horizontales Strichlein (virgula) als Länge fixieren“. Der lateinische Wortlaut heißt: „tenorem, quem longum aliquotiens litterae virgula plana apposita significat“ (Migne, P. L., t. 141, col. 394); auf

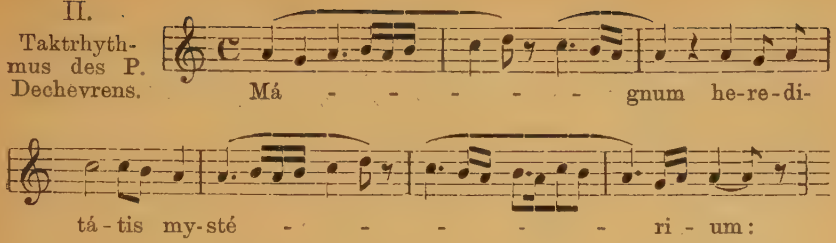
deutsch: „Tondauer, welche bisweilen durch ein dem Buchstaben beigefügtes horizontales Strichlein als lang angedeutet wird“. Guido redet also von Strichlein im Text und nicht von solchen in der Musikschrift.

Die Romanus-Buchstaben haben von Notker zwar eine Erklärung erhalten, aber dieselbe ist mit so unklaren und spielenden Ausdrücken abgefaßt, daß Dr. Riemann sagt: „Ich halte es nicht für unmöglich, sogar für wahrscheinlich, daß die Auslegung der sogenannten Romanus-Buchstaben durch Notker eine irrige ist.“ („Geschichte der Notenschrift“, Leipzig, Breitkopf, 1878, S. 122.) Man sieht, daß die Frage nach dem eigentlichen Sinne der Romanus-Buchstaben noch gar nicht gelöst ist. Auf einem so schwankenden Fundament kann man aber kein sicheres Gebäude errichten.

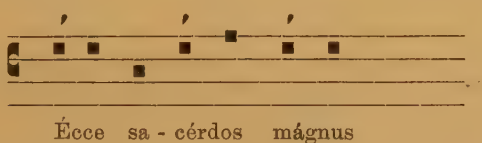
Überhaupt finden sich die Romanus-Zeichen und -Buchstaben nur in wenigen Neumenhandschriften und auch in diesen wenigen sind sie so unvollständig eingetragen, daß man daraus keinen Taktrhythmus entnehmen kann. Sogar in St. Gallen, wo die Romanusvorzeichen am häufigsten wiederkehren, und wo die gregorianische Tradition sich noch am treuesten erhalten hat, verschwanden die Romanus-Buchstaben schon im 10. Jahrhundert (Kodex 339), und bald wurden auch die Zeichen ganz aufgegeben. Hätten sie einen Taktrhythmus angeben sollen, dann wären sie unentbehrlich gewesen. Wie hätten denn sonst die Sänger die Mensuralwerte beobachten können? Dieselben auswendig behalten, wäre ihnen bei der Menge der Gesänge eine reine Unmöglichkeit gewesen, da sie ja schon Mühe genug hatten, die Melodie allein ihrem Gedächtnisse einzuprägen, so lange die Notenlinien noch nicht allgemein in Gebrauch gekommen waren.

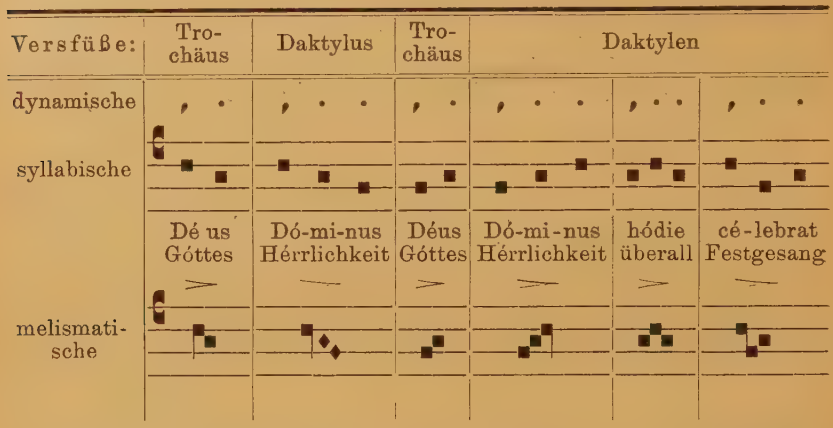
Hier folgt eine Antiphon I im freien Choralrhythmus und II im Taktrhythmus (nach P. Dechevrens):

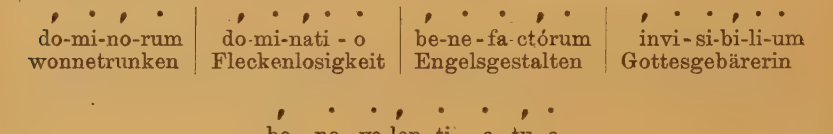


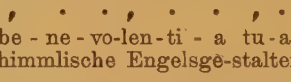
II.
Taktrhythmus des P. Dechevrens.

Der Leser urteile selbst, ob die zweite Rhythmisierung leichter, praktischer, weihevoller und liturgischer ist als die erste.

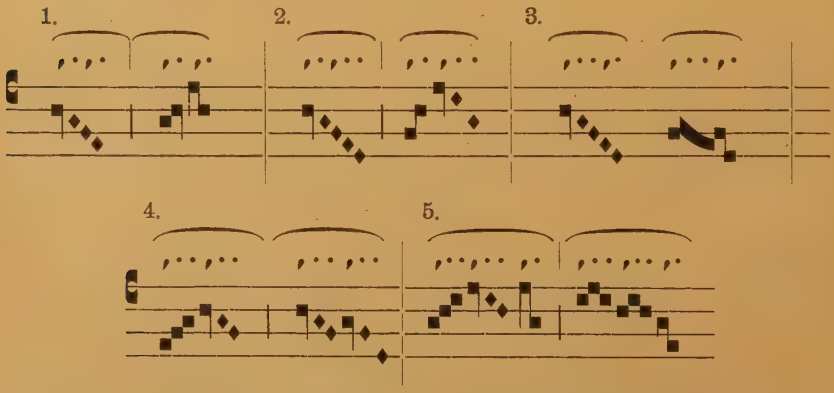
Die Romanusnotation war eben nichts andres als eine Art Vortragszeichen, welche sich bei einem tüchtigen Sänger von selbst verstehn und auch heute noch mutatis mutandis vom Komponisten oder Dirigenten in die Notenschrift eingetragen werden zur Erzielung eines einheitlichen Vortrages; sie dienten als Winke für eine verständnisvolle Ausführung des freien Choralrhythmus.

Dieser freie Rhythmus beruht eben auf dem der menschlichen Natur innewohnenden Gesetze des zwei- und dreiteiligen Akzentrhythmus, gemäß welchem nach einer oder höchstens zwei unbetonten Zeiten eine betonte Zeit, ein Akzent wiederkehren muß; er ist die (nicht regelmäßige, sondern) freie, aber wohlproportionierte Abwechslung des dynamischen (nicht metrischen) Spondäus ,. und Daktylus ,.., des $^2/_4$- und $^3/_4$-Taktes, wie sie seit dem 3. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung in der griechischen und lateinischen Poesie und Prosa an die Stelle der antiken Metrik getreten ist. Mit anderen Worten: im gregorianischen Choral herrscht Akzentwechsel, aber nicht regelmäßig wiederkehrender, sondern freier Wechsel. In rezitativen Gesängen (wo jede Silbe in der Regel nur einen Ton erhält) wird gewöhnlich derjenige Ton akzentuiert, welcher mit der Akzentsilbe des Wortes zusammenfällt: cantabis syllabas, sicut pronuntiaveris:

Die dynamischen Versfüße kommen, wie in den Silbengruppen

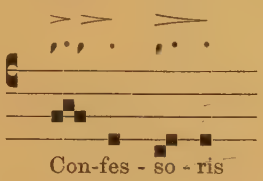
(Wörtern) des syllabischen Gesanges, so auch in den Tongruppen (Neumen) des melismatischen Gesanges zur Verwendung:

Wie es in der lateinischen und deutschen Sprache zusammengesetzte Wörter mit Haupt- und Nebenakzent gibt:



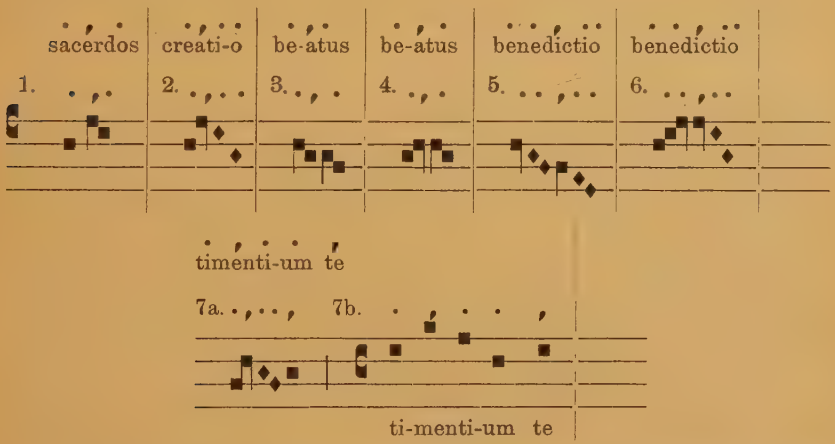


ebenso hat auch der Choral zusammengesetzte Notengruppen mit Haupt- und Nebenakzenten:

Und wie in einem dreisilbigen Worte die drittletzte Silbe einen

Nebenakzent erhält, wenn ein Wort mit unbetonter Anfangsilbe darauffolgt, z. B. dóminus coelórum; ebenso kann in einer dreifachen Notengruppe, auf welche eine unbetonte Note folgt, auf dem letzten Tone der Nachdruck leicht erneuert werden:



so daß wir zwei dynamische Trochäen (, .) und einen dynamischen Daktylus (, . .) erhalten.

Auch die Anacrusis (leichte Anfangsilbe eines Wortes, Vorsilbe oder der Auftakt in der Mensuralmusik) kehrt im Choral oft wieder:

Der Pressus praepunctis et subpunctis, zusammengesetzt aus dem zweifachen Clivis (Nr. 3) und aus dem Podatus und Clivis (4), sowie der Pressus praebipunctis und subbipunctis, gebildet aus dem zweifachen Climacus (5) oder aus Scandicus und Climacus (6), sowie der Climacus praepunctis resupinus (7) können als eine Verbindung des dynamischen Jambus und Trochäus (3 u. 4), beziehungsweise des zweifachen Daktylus (5 u. 6), beziehungsweise des Amphibrachys und Jambus (7) aufgefaßt werden.

Die Akzentuationsgesetze des zwei- und dreiteiligen Rhythmus der lateinischen Text- und Musiksprache stimmen vollständig überein mit der Rhythmik der byzantinischen Melodisten: „Der tonische Rhythmus der Hymnen ist zwei- und dreiteilig, aber niemals vierteilig. Der Nebenakzent fällt auf die vierte Silbe ... Jedes rhythmische Glied ist die Zusammensetzung von zwei- und dreisilbigen Füßen."

Le rhythme tonique de l'hymnographie est binaire ou ternaire, mais jamais quaternaire . . . L'accent secondaire se porte sur la quatrième syllabe . . . Toute incise est décomposable en pieds de deux ou de trois syllabes. (Bouvy, „Poètes et mélodes", Étude sur les origines du rhythme tonique dans l'hymnographie de l'église grecque; Nimes, 1886, S. 213.)

Während im Versmaße der syllabischen Hymnen die zwei- und dreizeitigen Akzentschritte in regelmäßiger Ordnung aufeinander folgen, verlaufen sie im oratorischen Rhythmus der poetischen Prosa und des gregorianischen Chorals, der modernen Phantasien u. s. w. in freigewählter Folge. Durch den modernen Taktrhythmus, welcher die Stellung des schweren Taktteiles nur höchst selten verändert, würde dem gregorianischen Choral eine Ader frischpulsierenden Lebens verstopft; denn dieser freie Akzentwechsel ist ein Hauptelement, die musikalische Form mannigfaltig umzugestalten. Die Variationen des dynamischen Motives sind daher in den länger ausgesponnenen Melismen der großen Responsorialgesänge zwischen Epistel und Evangelium, sowie des Opferungsgesanges mit großer Sorgfalt ausgearbeitet. Weit schöner und kunstvoller ist die Gliederung nach den Proportionen des goldenen Schnittes als die einfache Zweiteilung nach den Gesichtspunkten der mathematischen Symmetrie, welche im Versmaß und im Takte mit der Regelmäßigkeit eines Uhrpendels sich offenbart. Jene freien Proportionen erheben den Choral so weit über die Mensuralmusik, als die Kunstprosa über dem Versmaße steht. (P. Birkle, O. S. B., „Katechismus des Choralgesanges".)

II. Teil.

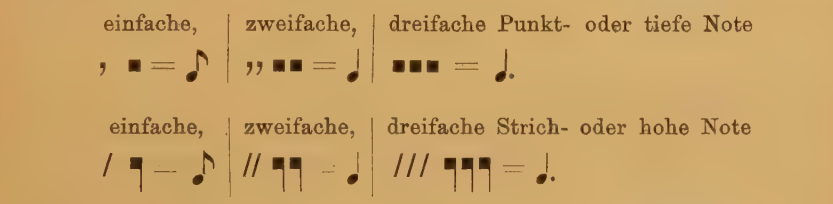
Die Choraltheoretiker.

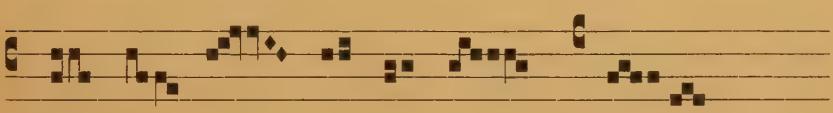
In der Begründung des Choral-Taktrhythmus beruft sich Dechevrens auf die Musikschriftsteller des Mittelalters, welche von einer Verschiedenheit der Tondauer sprechen. Daraus folgert

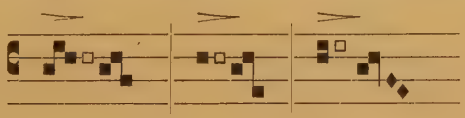
er, daß sie eine Verschiedenheit der Notendauer, mithin den Mensuralrhythmus meinen.

§ 1. Unterschied zwischen Notendauer und Tondauer. Man muß im mittelalterlichen Choral zwischen Notendauer und Tondauer unterscheiden. Sowohl in den linierten als auch in den unlinierten Kodizes hatte die mittelalterliche Choralschrift keine besondere Notenform für eine Verlängerung des Tones; letztere wurde dargestellt:

1. durch entsprechende Wiederholung der Note, und zwar

a) bei der Einzelnote, welche verdoppelt oder verdreifacht wurde:

b) bei zwei Notengruppen, deren letzte und erste Note dieselbe Stufe gemeinsam haben (Pressus):



2. durch einen leeren Zwischenraum zwischen zwei Notengruppen, welche einer und derselben Silbe angehören. War er so groß, daß eine Note (▫) zwischen beiden Gruppen Platz fände, so bedeutete dieser räumliche Zwischenraum in der Notenschrift auch einen zeitlichen Zwischenraum im Gesange, eine latente oder Dehnungspause, eine Tondehnung mit decrescendo:

3. Die übliche Tondehnung bei den Halb- und Ganzschlüssen, welche nach der Lehre der mittelalterlichen Choraltheoretiker beim Ganzschluß noch einmal so lang ist als beim Halbschluß, wurde, weil selbstverständlich, in der Notenschrift nicht eigens angedeutet. Ebenso wurde das von Theoretikern

geforderte Schluß-Ritardando, die allmähliche Verlangsamung der zwei letzten Akzentschritte, am Ende des ganzen Gesangstückes von den Notenschreibern als bekannt vorausgesetzt, bisweilen aber durch eine Trennung der Neumen angezeigt.

Spissim autem et rare, prout oportet, notae compositae hujus saepe rei poterunt indicium dare (Guido, „Micrologus", c. 15).

Zur Bezeichnung dieser Sache (der engen Verbindung zusammengehöriger Töne und der Auseinanderhaltung der Glieder) kann oft die enge Schrift der Notengruppen, beziehungsweise die Trennung derselben dienen.

Deutlicher drückt sich hierüber Aribo aus, wenn er diese Stelle erklärt:

Quod autem dicit: „Spissim . . ." (etc.) arctius est scribendi et neumandi distinctio, donec ad finem appropinquet. Juxta fidem autem dissipetur scriptura cum neumis, ut cantori sit indicium praedictae tarditatis. (Migne, P. L., 150, 1327.)

Was aber den Satz „Spissim . . ." u. s. w. betrifft, so ist das innerlich Zusammengehörige in der Text- und Musikschrift eng zu verbinden. Gemäß der Lesart (der Neumenbücher) soll aber in der Text- und Neumenschrift ein Zwischenraum gelassen werden, dem Sänger zum Zeichen, wo er innehalten soll.

Diese Zwischenräume in der Neumenschrift findet man z. B. im guidonischen Meßantiphonar von St. Evroult (Paris, Königl. Bibliothek, 1017) beobachtet. (Sieh das Antiphonar von Lambillotte, Tafel II.)

Aus dem Gesagten ist ersichtlich, daß es dem gregorianischen Choral auch bei gleicher Notendauer durchaus nicht an einer Verschiedenheit der Tondauer gebricht. Es wäre also nicht notwendig gewesen, mit so viel Mühe- und Zeitaufwand aus den Musikschriftstellern des Mittelalters Zeugnisse für die Verschiedenheit der Tondauer zusammenzusuchen. Die Frage dreht sich vielmehr darum, ob die mittelalterlichen Theoretiker eine verschiedene Notendauer lehren. Diese Frage wäre zwar schon durch die Tatsache gelöst, daß die alten Notenschreiber zur Darstellung der längeren Töne die Noten verdoppelten; denn dies allein ist ein Beweis, daß die Noten gleichwertig waren. Wenn die Kopisten in der Verdoppelung der Noten ein Mittel besaßen und dazu ein sehr anschauliches, die mannigfachen

Tonlängen genau zu bezeichnen, wozu hätten sie noch ein zweites, und zwar ein weniger deutliches anwenden sollen? Man hat dem mittelalterlichen Choral ohnedies schon oft und mit Unrecht einen Überfluß an kurzen und langen Tönen vorgeworfen; wozu also noch mehr hinzufügen? Aber den Choralmensuralisten genügten eben jene nicht, um die Melodien in den vermeintlichen Taktrhythmus bringen zu können.

Doch gehn wir jetzt über zur Prüfung der von den Mensuralisten für verschiedene Notenwerte angeführten Belegestellen der alten Choraltheoretiker. Zum Verständnis derselben müssen wir zuerst klar sein über den musikalischen Rhythmus überhaupt.

Rhythmus im allgemeinen ist Ordnung in der Bewegung. Zur Bewegung ist Kraft und Zeit erforderlich: Kraft zur Hervorbringung der Bewegung — und Zeit zu ihrer Vollendung. Die den Ton bewegende Kraft ist in der Text- und Musiksprache der Akzent oder Iktus, die Zeit derselben ist die Dauer seiner Wirkung. Die oben erwähnte Ordnung in der Bewegung oder die Abwechslung der Akzentschritte und ihrer tonlichen und zeitlichen Ausdehnung ist entweder eine regelmäßig-wiederkehrende oder eine frei-wechselnde. Streng geregelt („gebunden", numerus adstrictus) sind die Akzentschritte im Versmaß und Taktrhythmus, freigeordnet („ungebunden", numerus solutus) sind sie in der Kunstprosa der Text- und Musiksprache (Sprachrhythmus und Musikrhythmus im Gegensatz zu Metrik und Mensur). Die zwei Elemente (Kraft und Zeit) des freirhythmischen Gesanges erhalten demnach eine freie Ordnung in der Zahl und in der zeitlichen Länge der Akzentschritte und ihrer Zusammensetzung zu Gliedern, Teilsätzen und Ganzsätzen.

Zur Begründung der Thesis, daß im gregorianischen Gesang die Zahl der Akzente (ictus) und die Dauer (tempus) der Akzentschritte, beziehungsweise die Zeit ihrer Tonzeiten keine absolut regelmäßige, sondern nur eine annähernd regelmäßige oder proportionierte Ordnung aufweisen, wollen wir aus den Zeugnissen der mittelalterlichen Musikschriftsteller zuerst diejenigen herausgreifen, welche nach Ansicht der Choralmensuralisten für den mensurierten Taktrhythmus sprechen sollen.

In der „Commemoratio brevis" des Hucbald (10. Jahrhundert) heiße es: „Zur Sicherung dieses Gleichmaßes wird die Zeiteinheit mit dem Fuße, der Hand oder sonstwie, angegeben."

Hanc magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent et ab initio infantes eadem sequalitatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum aliqua pedum manuumve vel qualibet alia percussione numerum instruere. (P. L., t. 132, 1042.)

Dieses (Gleichmaß) müssen die Sangmeister ihren Schülern mit Eifer einprägen; sie sollen die Kinder von Anfang zur einheitlichen Beobachtung des gleichen Tempo und Zeitmaßes anleiten und zu diesem Zwecke beim Singen mit dem Fuße, der Hand oder mit einem Klopfinstrument den Rhythmus einüben.

In der dem Mönche Hucbald zugeschriebenen „Musica enchiriadis" spricht der Verfasser ausdrücklich vom Taktieren der Versfüße:

Veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. Age, canamus exercitii usu; plaudam pedes in praecinendo, tu sequendo imitabere: „Ego sum via, veritas et vita. Alleluja, alleluja". (P. L., t. 132, 993.)

Der Gesang soll mir nach Versfüßen taktiert werden. Nun wollen wir zur Übung singen; ich werde beim Vorsingen mit dem Fuße klopfen, und du machst es mir dann nach: „Ego sum via, veritas, et vita. Alleluja, alleluja".

Ähnlich sagt Guido im 15. Kapitel des „Micrologus":

Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus. (P. L., t. 141, 395.)

Ich sage aber metrische Gesänge, weil wir oft so singen, als ob wir Verse mit den Füßen zu taktieren scheinen, wie es geschieht, wann wir die Verse selbst singen.

Unmittelbar vorher redet Guido von „gleichsam prosaischen Gesängen" (die er im 11. Kapitel „regelmäßige" accurati cantus nennt), welche alles dieses weniger beachten; bei solchen kommt es nicht darauf an, ob bald größere, bald kleinere Teilsätze und Ganzsätze da und dort unterschiedslos sich finden, nach Art der Prosa:[1])

Sunt vero quasi prosaici cantus qui haec minus observant, in quibus non est curae, si aliae majores, aliae minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum.[1]) (A. a. O.)

Unter „gewissermaßen Prosagesängen" versteht Guidos Erklärer, Aribo, regelmäßig gebaute Antiphonen (bene procuratis

[1]) Die Vergleichung des freien Choralrhythmus mit dem oratorischen Rhythmus ist demnach nichts „Neues und Unerhörtes", sondern im Mittelalter etwas Geläufiges.

cantibus, P. L. 150, 1327) wie z. B. die Antiphon „Non vos relinquam orphanos“.

Bei diesen letzteren macht Guido vom Takte keine Erwähnung, wogegen Hucbald dieselben mit dem Taktschlagen einüben läßt.

Wenn man jedoch aus dem Taktieren den Schluß ziehen wollte, daß die Prosagesänge zu Hucbalds Zeiten im regelmäßigen Taktrhythmus unserer Mensuralmusik gesungen worden seien, so würde man sich irren; denn auch der Sprachrhythmus kann taktiert werden und ist im klassischen Altertum von den Rhetoren auch tatsächlich taktiert worden. Dies bezeugt Quintilian:

Inania quoque tempora rhythmi facilius accipient, quamquam haec et in metris accidunt. Major tamen illic licentia est, ubi tempora etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis, atque aestimant quot breves illud spatium habeat. (Quint., „Instr. orat.“, 9, 4, n. 51.)

Auch akzentleere Zeitwerte sind im (freien) Rhythmus zulässiger als im Versmaß. Größere Freiheit aber herrscht bei jenem, in welchem man ja die Zeitenlänge auch nach dem Inhalte bemißt und die Zwischenräume durch Klopfen mit den Füßen oder Fingern auch nach außen kenntlich macht und berechnet, wie viel kurze Zeitwerte jene Dauer (des Akzentschrittes) habe.

So wenig man nun aus dem Taktschlagen bei der oratorischen Sprache auf ein Versmaß schließen darf, ebenso ungerechtfertigt ist eine solche Schlußfolgerung auf eine vorgebliche Taktmensur des gregorianischen Chorals.

Um eine regelmäßige Wiederkehr derselben Zeitmaße im Choral aus den mittelalterlichen Musiktraktaten nachweisen zu können, berufen sich die Choralmensuralisten wieder auf Hucbald, Guido, Aribo, Berno von Reichenau, Johannes Cotto und andere, welche von genauen Zahlverhältnissen im Zeitmaße der Choralnoten nach Art der Versfüße sprechen. Hucbald lehre in der „Commemoratio brevis“ und in der „Musica enchiriadis“, daß „alle Längen gleich lang und alle Kürzen gleich kurz sein sollen und bei allfälliger Dehnung oder Kürzung zu Anfang oder gegen Ende eines Gesanges stets das genaue Verhältnis von 1 : 2 beizubehalten sei“. Aber dieser Traktat handelt nicht vom Wechsel der einzelnen Notenwerte im Verhältnis von 1 : 2, sondern

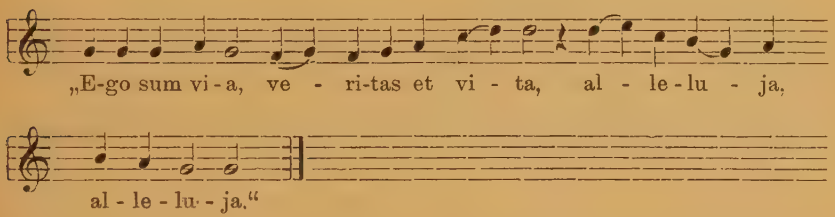
vom ganzen Tempo, welches je nach dem Inhalte des Textes oder nach dem Gefühle der Melodie, nach Ort und Zeit oder anderen Umständen bald schneller, bald langsamer genommen werden müsse. Sobald man aber ein schnelleres Tempo eingeschlagen habe, müsse man dasselbe auch beibehalten und daher jede Note doppelt so kurz singen als in einem andern Gesangstück, welches man in einem um das Doppelte langsameren Tempo vorgetragen habe.

Hucbald verlangt nicht einen Wechsel in den Notenwerten (die Schlußdehnungen ausgenommen), sondern das gerade Gegenteil: „Der Gesang soll mit sorgfältiger Gleichmäßigkeit vorgetragen werden", „aequalitate diligenti cantilena promatur". Die Ungleichheit „des Vortragsrhythmus soll die heiligen Gesänge nicht verderben", „inaequalitas ergo cantionis cantica sacra non vitiet". „Keine Neume und kein Ton soll das eine Mal ungebührlich verlängert, das andere Mal verkürzt werden", „non per momenta neuma quaelibet aut sonus indecenter protendatur aut contrahatur". „Singt man langsam, so seien alle Noten gleich lang, singt man schnell, so seien alle Noten gleich kurz", „omnia longa aequaliter longa, brevium sit par brevitas". „Der ganze Gesang soll im gleichen Tempo von Anfang bis zu Ende fortgesetzt werden", „cantus quilibet totus eodem celeritatis tenore a fine usque ad finem peragatur". „Wird im Gesang in der ersten Hälfte langsam, in der zweiten dagegen schnell gesungen" (z. B. das R̃. pr. ‚Christus factus est', dessen Inhalt, weil anfangs ernst, ein langsames Tempo erfordert, später aber, weil freudig von ‚Propter quod' an in ein schnelleres übergehn muß), „so ist die Einheitszeit weder größer noch geringer, sondern im ganzen Verlaufe (semper) doppelt so kurz zu nehmen als in der ersten Hälfte des Gesangstückes": „dum cantus qui morose canitur, modis celeribus finiendus (est), . . . nec majore nec minore (mora), sed semper unum alterum (tempus) duplo superet". „Dieses Gleichmaß im Gesangstempo heißt griechisch ‚Rhythmus', lateinisch ‚Numerus' (Zahlmaß), weil ja jede Melodie wie im Versmaß sorgfältig abzumessen ist". „Quae canendi aequitas rhythmus graece, latine dicitur numerus: quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum est". („Commem. brevis", P. L., 132, 1039 seqq.)

Es könnte befremden, daß Hucbald dieselbe Gesangsregel so oft wiederholt, aber er suchte eben seinen Singknaben

(discentes, infantes) die Notwendigkeit des Gleichmaßes im Tempo tief einzuprägen und verlangte deshalb, daß beim Einüben jede Note, jede Einheitszeit abgeklopft werde. Wollte man nun aus diesen Stellen einen Taktrhythmus im Sinne unserer Mensuralmusik herauslesen, so hieße dies, die Sache geradezu auf den Kopf stellen.

Und wie in der „Commemoratio brevis", so betont Hucbald auch in der „Musica enchiriadis" die Gleichheit der Notenwerte: „Was heißt rhythmisch singen? Quid est numerose canere? Antwort: Es heißt, daß man darauf achte, wo längere und wo kürzere Tonzeiten anzubringen sind." Quid est numerose canere? Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit.



„In den drei Satzgliedern sind nur die letzten Tonzeiten lang, die übrigen kurz." „Solae in tribus membris ultimae (morulae) longae, reliquae breves sunt." „Das heißt also rhythmisch singen: mit langen und kurzen Tönen die entsprechende Dauer messen und sie weder das eine Mal länger noch ein anderes Mal kürzer machen als es sich gehört, sondern die Stimme gemäß dem Gesetze der rhythmischen (‚skandierenden' im Sinne von Hucbald und Quintilian) Bewegung regeln": „Sic itaque numerose est canere: longis brevibusque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protahere vel contrahere magis quam oportet, sed infra scandendi legem continere", „damit die Melodie in demselben Tempo aufhöre, in welchem sie begonnen hat", „ut possit melum ea finiri mora qua coepit".

Nach Hucbalds Theorie besteht also der gregorianische Rhythmus oder Numerus (numerose canere, numerositatis ratio) und das Skandieren (scandere) der Melodien darin, daß man allen Noten einen gleich kurzen oder gleich langen Zeitwert gibt und nur die Schlußnoten um das Doppelte dehnt.

Wie jene „Commemoratio brevis“, so ist von den Choralmensuralisten auch diese „Musica enchiriadis“ im entgegengesetzten Sinne ausgelegt worden: „Angemessene Dauerverhältnisse ergeben sich, wenn das Nachfolgende entweder in gleicher Tondauer Übereinstimmung zeigt oder aus gutem Grund ein zweimal langsameres oder zweimal rascheres Tempo hat. Man kann das Tempo einer Melodie leicht aus ihrer Gestalt erkennen, ob sie nämlich in schweren oder leichten Neumen abgefaßt ist“. Daraus solle man den Schluß ziehen: „Also zeigt die Neumenschrift an, wann ein Ton doppelt so lang oder doppelt so kurz gesungen werden soll. Länge und Kürze wird hier in das genaue Verhältnis von 1 : 2 gebracht.“ Diese Auslegung ist falsch.

Der Sinn jener Stelle wird klar werden, wenn wir den ganzen Abschnitt im Zusammenhange lesen:

Videndum etiam, quae mora illi aut illi melo conveniat. Nam hoc quidem melum celerius cantari convenit, illud vero morosius pronuntiatum fit suavius.

Man muß auch darauf achten, welches Tempo für diese oder jene Melodie paßt; denn die eine Melodie will schneller gesungen werden, eine andere klingt angenehmer, wenn man sie langsamer vorträgt.

Quod mox dignosi valet ex ipsa factura meli, utrum sit levibus gravibusve neumis composita. Ergo moram, quae cuique melo conveniat, aptam exhibebis, dumtaxat secundum temporis ac loci et causae cujuslibet extrinsecus occurrentis rationem, ipsam etiam altitudinem ad congruentiam morae cum apertis et suavibus neumis. (P. L. 132, 994.)

Dies läßt sich leicht aus dem Bau der Melodie ermitteln, je nachdem sie in leichten oder schwerfälligeren Tonschritten abgefaßt ist. Du wirst also das für jede Melodie geeignete Tempo verwenden, wenn du Rücksicht nimmst auf die Zeitumstände, auf den Ort und auf die äußere Veranlassung, ferner auf die Tonhöhe, damit das Tempo zu hellen und lieblichen Tonweisen passe.

In diesem Abschnitt ist ebensowenig wie in den früheren Stellen von der Dauer der Einzeltöne die Rede, sondern vom Tempo des ganzen Stückes (ob largo oder moderato oder vivace), also nicht von der doppelten Verlängerung oder Verkürzung dieses oder jenes Tones, sondern von der Verlangsamung oder Beschleunigung aller einzelnen Töne um das Doppelte als in dem vorausgegangenen Teile des Gesangstücks. Auch ist mit dem Worte neuma nicht die „Neumenschrift“ gemeint, sondern

die Melodie; denn am Schlusse, wo dasselbe Wort wiederkehrt, hat es nur in dieser Bedeutung einen Sinn; was sollte man sich sonst vorstellen unter offenen oder hellen und angenehmen oder lieblichen Noten? Nur helle, heitere, liebliche Tonweisen können damit gemeint sein. Ebenso mußte auch weiter oben das Wort neuma nicht als Schriftzeichen, sondern als Melodieteil aufgefaßt werden, der in leichten oder schwerfälligen, großen Tonschritten verlaufen kann und demnach ein schnelleres oder langsameres Tempo erfordert.

Um diese Regeln des Mönches Hucbald von der Verlangsamung oder Beschleunigung des Tempo an Beispielen zu erklären, so ist im allgemeinen ein langsames Tempo bei syllabischen Gesängen angezeigt, im Sanctus und Agnus Dei der „Missa simplex“ (M. XII des „Liber Gradualis“), in der Ferialmesse der Fastenzeit (XV), im Kyrie, Sanktus u. s. w. der Totenmesse.

Ein schnelleres Tempo eignet sich für melismatische Gesänge, ausgenommen bei hochernstem Inhalte, z. B. in der Passio bei den Worten der Turba: „Vere filius Dei erat iste“ oder in der ganzen Communio des Palmsonntages „Pater si potest“, welche eine feierliche Eröffnung der hochtragischen Karwochenliturgie ist; oder in der Magnificat-Antiphon „Tradetur enim“; oder in der Antiphon „Dum in cruce“ bei der ergreifenden Steigerung der Schmerzen Mariä und des melodischen Motives auf den Worten „ipsum verum Deum et hominem, condolens“; ferner beim heiligsten Namen Jesus, welcher von den frommen Melodisten der alten Zeit zudem meistens eine melismatische Ausführung erhalten hat, z. B. in der Communio „Exiit sermo“ und „Ultimo festivitatis die“, sowie im „Liber Antiphonarius mon.“, Editio I, pag. 222, 256, 270, 278, 287, 224, 289, 412, 416, 418, 624, 973, „Nuptiae factae sunt“, „Domine si vis“, „Egressus Jesus“, „Extollens vocem“, „Dicebat Jesus“, „Tulerunt lapides“, „Cum transisset“, „Cognovit autem Pater“, „Cum vidisset Jesus“, „Homo quidam dives“. Man glaubt hier das Herz der frommen Komponisten aufjubeln zu hören, wie der heil. Bernhard sagt: „Jesus in corde jubilus“. Wollte man die Vokalisen auf der Endsilbe us des Namens „Jesus“ schneller singen, so würde man der Absicht des Komponisten gerade entgegenhandeln.

Die entgegengesetzten Gefühle verlangen oft in einem und

demselben Gesangstücke ein doppelt so langsames oder rasches Tempo, z. B. ist das heiligernste Gradual-Responsorium „Christus factus est“, wie gesagt, langsam, sein freudiger Vers „Propter quod“ dagegen schneller zu singen, doch mit Diskretion.

Auch die Größe der Tonschritte kann das Tempo beeinflussen: z. B. müssen langsam genommen werden die Quintenschritte auf secundum in der Antiphon „Exaudi nos“ des Aschermittwoches, auf „Qui sedes“ im Gloria der „Missa de Beata“ (VII) und auf dem letzten Kyrie der Totenmesse „Requiem“.

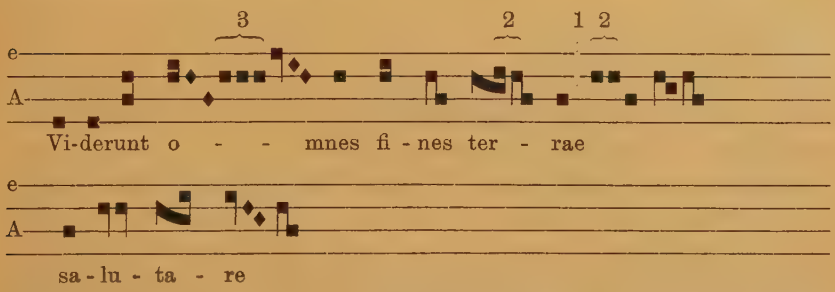
Ein langsames Tempo hat ferner bei einem musikalischen Schlußteile einzutreten, der kürzer ist als der vorausgegangene Teilsatz; z. B. auf Hosanna in excelsis am Schlusse des Benedictus in der Missa IX des „Liber Gradualis“ oder im „Liber Antiphonarius“ in den Antiphonen „Ego sum“, „Surgens Jesus“, „Crucem sanctam colimus“ (11 + 11 : 12 + 12 : 10), „Princeps gloriosissime“, „Dicebat enim“, „In corde Gertrudis“, „Beatam me dicent“, „Puer qui natus est“, „Exaudisti Domine“, „Sanctificavi“. Jedoch ist das Gesetz von der Verlangsamung des Tempos aus Rücksicht auf die gleiche Satzlänge nicht ängstlich genau zu nehmen (ut numerus non quaesitus, sed ipse secutus esse videatur) und in der Regel nur am Ende des Gesangstückes zu beobachten, weil hier das Ohr einen befriedigenden Abschluß erwartet (Cum aures extremum semper expectant in eoque acquiescant, id vacare numero non oportet. — Cicero).

Auch auf die Tonmalerei ist beim Tempo acht zu haben, z. B. im Offertorium „Tamquam lignum“ bei dem Worte defluet, dessen Melodie das Herabflattern des welken Laubes veranschaulicht; in der Communio „Feci judicium“ bei: viam iniquitatis (= abschüssige Bahn des Lasters); Introitus: Wort „Sederunt“ (Steigerung der Leidenschaftlichkeit); Alleluja ℣. „Justi quasi virens“: Wort ossa (= Auferstehung); Offertorium Stetit: Wort ascendit (= Aufwirbeln des Weihrauches); Offertorium Recordare: Wort conspectu (Bangigkeit der Esther); Graduale Venite: Worte: timorem Domini docebo vos (= Herablassung des Herrn); Allelujavers: Veni sancte Spiritus: Wort Spiritus (= Herabflehen) u. s. w.

Auch Guido von Arezzo gebraucht das Wort neuma nicht bloß im Sinne von Notenschriftzeichen, sondern auch von „musikalischem Satzteil“ (neumam, id est partem cantilenae)

und von „Melodie“, z. B. in dem Satze: „tristibus rebus graves sint neumae, in tranquillis rebus jucundae, in prosperis exsultantes“; das heißt: „daß bei traurigen Gegenständen die Melodien ernst, bei ruhigen freudig, bei glücklichen jubelnd sein sollen“ u. s. w. („Micrologus“, 5. Kap.).

Mißverständlich ist die Auslegung der Stelle Guidos „Quaeve voces . . . sint morosae . . . in ipsa neumarum figura monstratur“, welche in dem Sinne gedeutet wurde, als ob die Einzelnote in der Choralschrift einen langen Ton darstellen könne. Guido selbst hat im „Micrologus“ die beiden Fälle erwähnt, wo man an der Neumenschrift ersehen kann, wo ein Ton zu dehnen oder zu verdoppeln ist; die Dehnung des Tones findet statt am Ende der musikalischen Satzglieder (Positionsdehnung — mora ultimae vocis) und bei Verdopplung der Note auf demselben Tone (ejusdem soni repercussione). Im ersten Falle hat Guido einen leeren Zwischenraum zwischen den Neumen als Erkennungszeichen des tempus latens, d. i. der latenten Pause empfohlen und in seinem Antiphonar angewendet, im zweiten Falle findet sich in diesem Antiphonar die Note verdoppelt und verdreifacht, je nachdem der betreffende Ton um das Doppelte oder Dreifache gedehnt werden soll.



(Antiphonar Guidos von Arezzo, aus St. Evroult, jetzt in der königl. Bibliothek zu Paris, Nr. 1017. Sieh Lambillotte, Tafel II.)

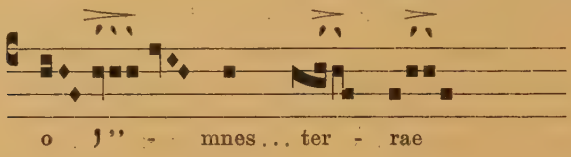
Wenn Guido die Tondehnung mit einer einzigen Note hätte bezeichnen wollen, so wäre auf den Silben o (omnes) und terrae die Verdopplung der Noten unnötig gewesen. Die Bedeutung dieser Notenverdopplung hat er selbst erklärt mit den Worten:

Item saepe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia saepe ut majori impulsu

Weiterhin setzen wir oft über die Töne den Accentus gravis (`) und acutus (´), weil wir oft

quasdam, ita etiam minori efferimus; adeo ut ejusdem saepe vocis repetitio elevatio vel depositio esse videatur.

gewisse Töne mit größerer und geringerer Kraft (decrescendo) hervorheben, so daß zuweilen die Wiederholung eines und desselben Tones eine Hebung und Senkung zu sein scheint.

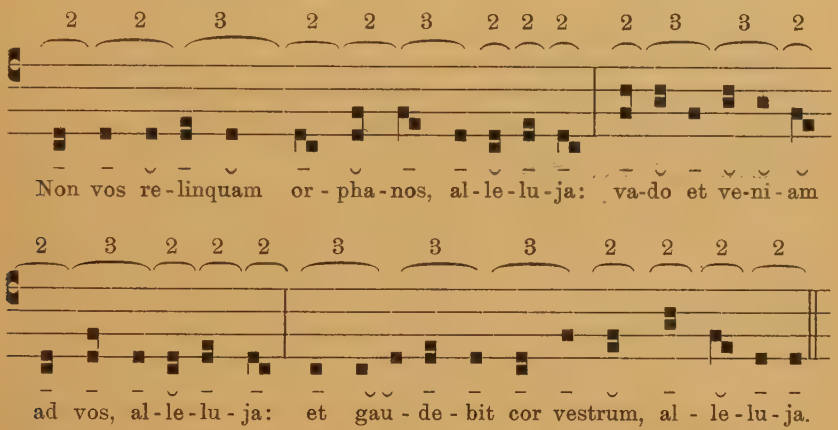


Aus der Verbindung dieser beiden Akzente (/\) scheint sich unser modernes sforzato (/\) gebildet zu haben.

Unrichtig ist ferner die Übersetzung: „Es gibt Noten von doppelter Länge“: „aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem ... habeant“ („Micrologus“, c. 15); denn voces heißt nicht Noten, sondern Töne. Es ist damit die Dehnung der Schlußtöne der Satzglieder gemeint, welche nicht durch Noten kenntlich gemacht zu werden brauchte, weil sie sich von selbst verstand gemäß der allgemein bekannten Gesangsregel, die schon Hucbald (10. Jahrhundert) aus älteren Autoren abgeschrieben hatte: „Haec qualiacumque de psalmorum melodiis et aequitate canendi, prout potui, de diversis collecta descripsi.“ („Commemoratio brevis“, P. L. 132, 1042.)

Guido von Arezzo lehrt überall die Gleichheit der Notenwerte und die Freiheit des Choralrhythmus. Freilich wird man entgegnen: Dieser Theoretiker hat zu einer Zeit gelebt, wo der „ursprüngliche Taktrhythmus“ bereits in Vergessenheit geraten ist. Aber dann durfte man ihn auch nicht als vollgültigen Zeugen des Taktrhythmus anrufen. Die übrigen Musikschriftsteller, auf welche sich die Mensuralisten berufen, gehören noch späterer Zeit an. Übrigens redet auch von diesen kein einziger von einem mensurierten Taktrhythmus der Choralmelodien. Es würde die Grenzen dieser Studie weit überschreiten, wollte man die unrichtige Auslegung der zahlreichen, aus denselben zitierten Belegestellen genau widerlegen.

§ 2. Numerus. Ferner glaubt Dechevrens, Anzeichen von Choraltaktrhythmus nach Art unserer Mensuralmusik in den genauen Zahlenverhältnissen zu entdecken, von denen mittelalterliche Musiktheoretiker reden.

Die unveränderten Choralmelodien enthalten in der Tat schöne Proportionen; einige davon weisen so genaue und regelmäßig wiederkehrende Zahlenverhältnisse auf, daß man nicht Antiphonen, sondern Hymnen vor sich zu haben meint, so z. B. in der Pfingstantiphon „Non vos relinquam“, welche Aribo von Freising als ein Muster numerischer Regelmäßigkeit anführt. (P. L. 150, 1324.) Untersuchen wir einmal, worin denn diese Regelmäßigkeit bestehe.

2 2 3 2 2 3 2 2 2 2 3 3 2
Non vos re-linquam or-pha-nos, al-le-lu-ja: va-do et ve-ni-am
2 3 2 2 2 3 3 3 2 2 2 2
ad vos, al-le-lu-ja: et gau-de-bit cor vestrum, al-le-lu-ja.

In dieser Antiphon hat

1. der Textrhythmus fast absolute Regelmäßigkeit:

	a) im Silbenmaß		*b)* im Silbengewicht					*c)* in der Silbenzahl
1. Satz	– – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	– ⏑ – –	,‥	,·	,‥	,·	,·	12 A
2. „	– ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – –	– ⏑ – –	,‥	,·	,‥	,·	,·	12 A
3. „	– ⏑ ⏑ – – – – ⏑	– ⏑ – –	,‥	,‥	,·	,·	,·	12 A

2. der musikalische Rhythmus:

a) in der Zahl der Akzentschritte	1	2	3	4	5	6	7	8	9
b) „ „ Größe „ „	,·	,·	,‥	,·	,·	,‥	,·	,·	,·
	,·	,‥	,‥	,·	,·	,‥	,·	,·	,·
	,‥	,‥	,‥	,·			,·	,·	,·

c) eine annähernde Regelmäßigkeit in der Zahl der Zeiteinheiten:

1. Satz: 20 A
2. „ 21 A
3. „ 17 B

Der Text- und Musikrhythmus dieses an sich so anspruchslosen Gesängleins hat viel Ähnlichkeit mit dem Numerus der griechischen und lateinischen und hebräischen Kunstprosa:

1. Thukydides I, 1. 1: Silbenzahl

$7 + 7 = 14 : 4 + 4 = 8 : 6 + 5 = 11 = 33$
$10 + 10 = 20 : 6 + 6 = 12 = 32$
$7 + 7 = 14 : 8 + 8 = 16 : 8 + 8 = 16 = 46$
$7 + 5 = 12 : 7 + 5 = 12 : 7 = 31$

(Bei Blaß: „Rhythmen der attischen Kunstprosa".)

2. Cicero, „De Oratore" 3, 39:

Inhorrescit mare,
Tenebrae conduplicantur, noctisque et nimbum occaecat nigror,
Flamma inter nubes corruscat, coelum tonitru contremit;
Grando mista imbri largifluo subita praecipitans cadit,
Undique omnes venti erumpunt, saevi exsistunt turbines,
Fervet aestu pelagus.

Silbenzahl: 6 | $8 + 11 = 19 : 9 + 8 = 17$ | $= 44$
$10 + 9 = 19 : 10 + 8 = 18$ | $7 = 44$

3. Psalm 65 (nach Greve):

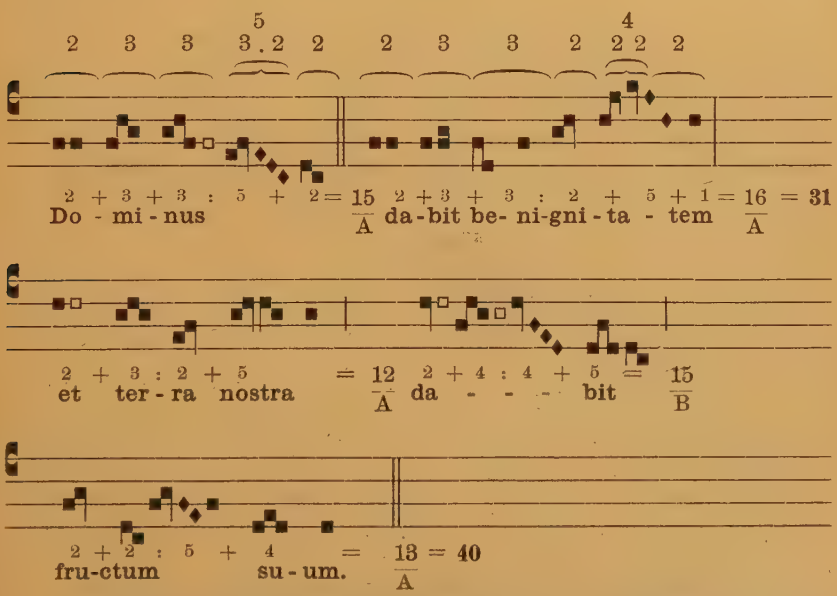
1	2	3	4	5	6	7	8
⏑ ⏑ –	⏑ ⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ ⏑	⏑ ⏑ ⏑	⏑ –	⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ –	⏑ –	– ⏑	– ⏑	⏑ ⏑ –	⏑ – –	⏑ –	⏑ –
⏑ ⏑ –	⏑ –	⏑ ⏑ ⏑	– –	⏑ –	⏑ –	– ⏑ –	⏑ –
⏑ ⏑ –	– –	⏑ ⏑ –	⏑ –	– –	⏑ ⏑ –	– ⏑	⏑ –
– ⏑ ⏑	⏑ –	– ⏑ ⏑	⏑ –	– ⏑ –	– ⏑ –	– ⏑ –	⏑ –
⏑ –	– ⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ –	– ⏑ –	⏑ –	⏑ ⏑ –
⏑ –	⏑ ⏑ –	⏑ –	– –	⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ ⏑ –
– –	⏑ ⏑ –	⏑ –	⏑ –	– ⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ ⏑ –
– ⏑ –	⏑ –	⏑ ⏑ –	⏑ –	⏑ ⏑ –	⏑ –	⏑ ⏑ –	⏑ –
⏑ –	– ⏑	⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ –
⏑ –	⏑ ⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ –
⏑ –	⏑ –	⏑ ⏑ –	⏑ ⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ –
⏑ –	⏑ ⏑ –	– ⏑ ⏑	⏑ ⏑ –	⏑ –	⏑ ⏑ –	⏑ –	⏑ –
⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ ⏑ –	⏑ –	⏑ –
⏑ –	– ⏑ ⏑	– ⏑ –	⏑ –	⏑ –	⏑ –	– ⏑ –	– ⏑ –

Über den Kompar, der in obigen Musik- und Textbeispielen zu Tage tritt, sagt Cicero: „Kompar heißt das schöne Verhältnis der Rede, in welchem die obenerwähnten Satzglieder zueinander stehn, welche eine annähernd gleiche Zahl von Silben gemein haben": „Compar appellatur, quod habet in se membra orationis, de quibus ante diximus, quae constant ex pari fere numero sillabarum." (Ad Herenn. 4, 20.) Auch Aribo konstatiert das Vorhandensein des Kompar im Choral: „Talis

consideratio similis est rhetorico colori qui compar dicitur, qui constat fere ex pari numero syllabarum". (P. L. 150, 1342.)

Die regelmäßige Symmetrie der zitierten Beispiele steht im Choral und in der antiken Kunstprosa wohl vereinzelt da. Regel ist eine annähernde Symmetrie, und zwar in den verschiedensten Proportionen, nicht selten in den Maßverhältnissen des goldenen Schnittes. Man begegnet da der Umrahmung (inclusio), Kreuzung (alternatio), Fortschreitung (progressio), Verkettung (concatenatio). Obschon nämlich die gregorianischen Komponisten die äußere Form besonders in den Alleluja-Jubilationen, wo sie nicht durch den Textrhythmus gebunden waren, mit ausgesuchter Sorgfalt pflegten, so waren sie doch keine Formalisten. Ihrem musikalischen Gedanken entsprach das würdige, echt-künstlerische Gewand, der freie Schwung des Genius und die ästhetischen Mittel der Melodie, die ihnen in reichlichstem Maße zu Gebote standen.

Ein Beispiel des freieren Numerus bietet der Kommuniongesang vom ersten Adventsonntag:


2 3 3 5 3.2 2 2 3 3 2 4 2 2
2 + 3 + 3 : 5 + 2 = 15 2 + 3 + 3 : 2 + 5 + 1 = 16 = 31
Do - mi - nus da - bit be- ni-gni - ta - tem
A A
2 + 3 : 2 + 5 = 12 2 + 4 : 4 + 5 = 15
et ter - ra nostra da - - - bit
A B
2 + 2 : 5 + 4 = 13 = 40
fru-ctum su - um.
A

NB. Die über den Noten befindlichen Ziffern bezeichnen die 2- und 3-teiligen Akzentschritte der Tonfiguren, die unteren Ziffern enthalten den Numerus, d. i. die mathematischen Dauerverhältnisse der musikalischen Glieder, Teilsätze und Ganzsätze.

Obige Antiphon ist eine musikalische Periode, bestehend aus zwei Sätzen mit fortschreitender Zeitenzahl (31—40); der erste Satz ist gebildet aus zwei Teilsätzen von gleicher Ausdehnung (Vordersatz 15, Nachsatz 16 = Kompar); der zweite Hauptsatz aus drei Teilen (12 : 15 : 13 = Umrahmung, inclusio).

Selbstverständlich dürfen diese Zählzeiten nicht als metronomisch genaue Taktteile aufgefaßt werden; sie sind nur als annähernde Zahlenverhältnisse zu verstehn.

Wie im großen, so ist die Gliederung auch im kleinen frei geordnet, d. h. Notengruppen und Akzentrhythmen haben zwar kein strengsystematisches Kunstmaß, aber doch wohlproportionierte, edle, schöne Numerusverhältnisse, welche aus dem angeborenen und durch Studium und Übung entwickelten Kunstgefühl unbewußt hervorwachsen.

Notengruppen

I. Satz, 1. Teilsatz $2 + 3 + 4 = 9 : 5 + 2 = 7 = 16$
2. „ $2 + 3 + 3 = 8 : 2 + 5 + 1 = 8 = 16$ } 32

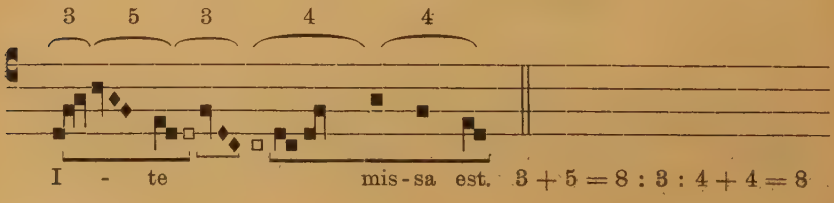
Akzentgruppen

$2 + 3 + 2 + 2 : 3 + 2 + 2$
$2 + 3 + 3 : 2 + 2 + 4$

II. Satz, 1. Teilsatz $2 + 3 = 5 : 2 + 5 = 7 = 12$
2. „ $2 + 6 = 6 : 4 + 5 = 9 = 15$
3. „ $2 + 2 = 4 : 5 + 4 = 9 = 13$ } 40

Akzentgruppen

$2 + 3 : 3 + 2 + 2$
$2 + 2 + 2 : 2 + 2 + 2 + 2$
$2 + 2 : 3 + 2 : 2 + 2$

Ein schönes Beispiel der Umrahmung (8 : 3 : 8) und zugleich Verkettung ($\overbrace{8 + 3 + 8}$) ist die „Ite missa est"-Melodie De Beata:

Eine Periode aus Ciceros Reden möge als Vergleichungsstück zu den musikalischen Beispielen dienen:

	Silben
Haec, sicut exposui, ita gesta sunt, judices:	= 15
insidiator superatus, vi victa vis,	= 13
vel potius oppressa virtute audacia est	= 15

(Cicero, „Pro Milone", 11.)

Die rhythmischen Zahlenverhältnisse hat Aribo in seiner Abhandlung „De musica" dargelegt und an der Antiphon „Semen cecidit" ausführlich erklärt. Wir lassen diesen lehrreichen Abschnitt hier im Wortlaute folgen, weil er auch noch in anderer Hinsicht unser Interesse in Anspruch nehmen wird.

Ipse vocum numerus invicem est conferendus, ut neumae nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia respondeant. Aequae aequis respondent, ut „Semen cecidit in terram bonam".

Quinque voces sunt in duabus dictionibus prioribus „semen cecidit", totidem in tribus sequentibus „in terram bonam"; nunc duplae simplicibus, ut „et obtulit fructum". „Et obtulit" quatuor sunt voces, duae in „fructum": dupla ergo collatio. Nunc triplae simplicibus, ut „aliud", a habet unam vocem, liud tres, quia li duas possumus colligere voces in praefata neuma, unam in ud, tres ad unum a triplum faciunt: atque alias collatione sesquialtera, ut „centensimum" dimidium dictio, id est cente duas alias, medietas, id est simum, tres habet voces, unam in si, duas in mum, quae conquiniscentem, id est inclinativam resultat.

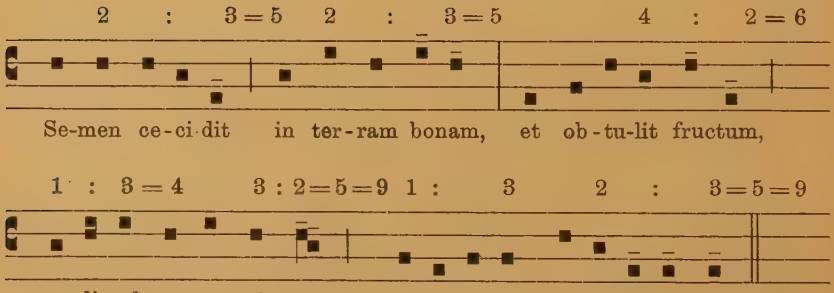
Ternarius ad binarium sesquialtera vel sesquitertia collatione, sicut est „Venite benedicti". Venite tres, benedicti quatuor

Die Zahl der Töne ist gegeneinander abzuwägen, damit die Neumen an Zahl einander bald gleich sind (1 : 1 — 2 : 2 — 3 : 3 — 4 : 4), bald zweifache oder dreifache den einfachen (1 : 2 — 2 : 4 — 3 : 6 — 4 : 8 oder 1 : 3 — 2 : 6 — 3 : 9 — 4 : 12) oder durch eine andere Zusammenstellung: 2 : 3 — 4 : 6 oder 3 : 4 — 6 : 8 einander entsprechen. Gleiche Verhältnisse sind vorhanden in „Semen cecidit in terram bonam"; denn sowohl die zwei ersten Wörter „semen cecidit" als auch die drei folgenden „in terram bonam" haben je fünf Töne. Das doppelte Verhältnis (1 : 2 od. 2 : 4) kommt vor in „et obtulit" fructum; denn die zwei Wörter „et obtulit" haben vier Töne, das folgende Wort „fructum" hat zwei. Das dreifache Verhältnis findet sich im Worte „aliud"; denn a hat einen Ton, liud drei, indem die Silbe li zwei Töne in der erwähnten Neuma zusammenbindet ( ), eine in ud, drei machen zu dem einen Ton auf der Silbe a ein dreifaches Verhältnis. Das Verhältnis 2 : 3 ist in dem Worte centesimum; denn cente hat

habet voces. Quaternarius ad ternarium est sequitertius, tertia pars est proportionis, quae discribitur his verbis „aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur et respondeant“. Tenor est ultimae vocis protensio, quae ad invicem confertur ita, ut numerus vocum et intervalla earum nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus atque alias collationis sesquialtera vel sesquitertia conferantur et respondeant. De quo tempore vel protensione domnus Guido dicit: „Tenor vero, id est mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione“. (Aribo, „Musica“, Migne, P. L., t. 150, col. 1326, 1327.)

zwei und simum hat drei Töne, einen auf si und zwei auf mum (▪▪), welche letztere ein Zusammenkauern und Niederneigen bilden.

Das $^2/_3$- oder $^3/_4$-Verhältnis erscheint in: „Venite benedicti“, wo Venite drei und benedicti vier Töne hat; denn die Proportion 3 : 4 ist das $^3/_4$-Verhältnis, der dritte Teil der Proportion, welche in den Worten angedeutet ist: „die Neumen sollen im Verhältnis der Zeitdauer gegeneinander abgewogen und miteinander in Beziehung gebracht werden. Der Tenor ist die Dehnung des letzten Tones, welche (in den verschiedenen Gliederungen) zueinander derart in Beziehung gebracht wird, daß die Zahl der Töne und ihre Zwischenräume (Dehnungs- und Atmungspausen) bald gleichlange, bald doppelt oder dreifache (Schlußdehnungen) zu den einfachen und $^2/_3$ zu $^3/_4$ passen. Von dieser Zeit oder Dehnung redet Herr Guido:[1]) „Der Tenor aber, d. i. die Dehnung des letzten Tones, welcher bei der (musikalischen) Silbe sehr kurz, beim Teil etwas länger und beim Abschnitt am längsten ist.“



[1]) Das Beiwort „Herr“ läßt schließen, daß Aribo diesen Traktat noch zu Guidos Lebzeiten geschrieben hat.

I. Satz, 1. Teilsatz 2 : 3 = 5
2. „ 2 : 3 = 5
II. Satz, 1. Teilsatz 4 : 2 = 6
2. „ 1 : 3 = 4 + 3 : 2 = 5 = 9
3. „ 1 : 3 = 4 + 2 : 3 = 5 = 9

Diese Berechnung der Zählzeiten ist zugleich ein sprechender Beweis, daß Aribo jeder Note, stehe sie nun allein oder sei sie mit einer andern zu einer Gruppe (Podatus ▪ und Clivis ▪▪) verbunden, einen und denselben Zeitwert zuerkennt, mit Ausnahme der Schlußnoten, welche je nach der Größe der Satzglieder, welche sie abschließen, eine dreifach verschiedene Dehnung erhalten, gemäß der Lehre der alten Theoretiker.

Angesichts dieser mathematischen Sicherheit muß jede, von den Choralmensuralisten versuchte, gegenteilige Auslegung des Aribonischen Traktates verstummen.

Die Zahlenverhältnisse, welche man am oratorischen Rhythmus der klassischen Prosa und gregorianischen Melodie beobachten kann, machen es begreiflich, warum Aribo von so großer Bewunderung für das numerische Kunstgefühl der Alten erfüllt war, wenn er sagte:

„Die Alten schenkten der guten Proportion der Glieder und Abschnitte große Aufmerksamkeit und dies nicht nur wenn sie neue Melodien komponierten, sondern ebenso wenn sie dieselben sangen.“ „Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent et canarent.“ (P. L. 150, 1342.)

Jedoch darf man diese Würdigung der numerischen Proportionen nicht so auffassen, als ob der Redner oder Komponist die Silben und Töne zählen müsse, um kunstgerechte Gliederungen im oratorischen und musikalischen Satzgefüge zu erzielen: „Solche Verhältnisse, sagt Cicero, sollen aber nicht durch Abzählen erstrebt werden; denn dies wäre kindisch. Zu dieser Kunst gelangt man durch Entwicklung der angeborenen Rednergabe, so daß wir schon mit bloßem Gefühle das Satzglied dem vorausgegangenen richtig anpassen.“ „Hoc non de enumeratione nostra fiet (nam id puerile est), sed tantum affert usus et exercitatio facultatis, ut animi quodam sensu membrum superiori referre possimus.“ (Ad Herenn. 4, 20.)

Aber wegen der praktischen Vorteile befürwortet Cicero die Beobachtung der rhythmischen Gesetze: „Trotzdem wollen wir, daß dieses Satzgefüge wie beim Versmaß rhythmische Senkung und wohlgefügten Schlußfall erhalte.“ „Tamen eam conjunctionem sicuti versuum numerose cadere et quadrare et perfici volumus.“ („De Orat.“ 3, 44.)

Auch für das Studium des gregorianischen Rhythmus kann es nur vom Vorteil sein, wenn man durch Zählung der numerischen Zeiteinheiten, deren Verhältnisse in dem unveränderten Choral verborgen liegen, diese Schätze zu heben sucht.

Wenn die Ermittlung der rhythmischen Gesetze dem Choralforscher Schwierigkeiten bereitet, so kann er bei Quintilian Trost finden, welcher diese Schwierigkeit eben in der Freiheit von bindenden Gesetzen findet. „Die Aufstellung von Gesetzen, nach welchen in der Kunstprosa die Füße zu ordnen sind, ist hier mit viel größeren Schwierigkeiten verbunden als im Versmaß, erstens weil der Vers viel kürzer ist als der Satz in der Rede, und zweitens weil der Vers sich immer gleichbleibt, die Rede aber die mannigfaltigste Abwechslung haben muß, wenn sie nicht mißfallen soll.“ Nur die Schlüsse und Anfänge können einer genaueren Regelung unterworfen werden. („Inst. orat.“, l. 9, c. 4, n. 60, sqq.)

Ebenso empfiehlt auch Guido die Rücksichtnahme auf den Numerus: „Der Musiker überlege im voraus, in welchen von diesen Abteilungen er den Gesang soll einherschreiten lassen.“ „Proponat sibi musicus, quibus ex his divisionibus incendentem faciat cantum, sicut metricus quibus pedibus faciat versum.“ („Micrologus“, c. 15.)

Weil dieser Theoretiker auf das metrische Versmaß sich berufen hat, glaubten die Choralmensuralisten, Guido schreibe dem Choral mensurierten Taktrhythmus zu. Aber diesen Wahn zerstreut er selbst, indem er fortfährt: „nur mit dem Unterschiede, daß der Musiker nicht so streng an das Gesetz gebunden ist, weil diese Kunst im ganzen sich eine vernünftige Abwechslung in der Anordnung der Töne gestattet“; „nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permittit“.

Auch ist das Vorhandensein metrischer Versfüße in der Rede und genau abgemessener Tongruppen im Choral noch kein

Beweis, daß jene ein Gedicht und dieser eine Mensuralmusik sei. Dies betont Quintilian mit den Worten:

Et metrici quidem pedes adeo reperiuntur in oratione, ut in ea frequenter non sentientibus nobis omnium generum excidant versus: et contra nihil, quod est prosa scriptum, non redigi possit in quaedam versiculorum genera vel in membra.

Auch die metrischen Versfüße finden sich derart in der Rede, daß alle Arten von Versen darin vorkommen, ohne daß wir es merken: und andrerseits alles, was in Prosa geschrieben ist, in gewisse Versmaße oder Glieder untergebracht werden kann. (Quintilian, „Inst. orat.“, l. 9, c. 4, n. 52, 53.)

Die Choralmensuralisten sind mit jenen Grammatikern zu vergleichen, welche, nach Quintilian, in den freirhythmischen Gedichten gewisser Lyriker einen metrischen Strophenbau finden wollten: „Aber wir geraten dabei Grammatikern in die Hände, die so pedantisch sind wie jene, welche die Gedichte gewisser Lyriker in verschiedene Versmaße eingezwängt haben.“ „Sed in adeo molestos incidimus grammaticos, quam fuerunt qui Lyricorum quorumdam carmina in varias mensuras coëgerunt.“ („Inst. orat.“ 9, 4, 53.)

Empört über eine solche Mißhandlung des freien Rhythmus, sucht sich Quintilian schon zum voraus gegen eine falsche Auslegung seiner Theorie zu schützen: „Um mich aber vor der Verleumdung, der nicht einmal Cicero entgangen ist, zu schützen, bitte ich zu beachten, daß, wenn ich den Satzbau Numerus nenne und genannt habe, ich hiemit den oratorischen Numerus meine.“ „Ego certe, ne in calumniam cadam, qua ne M. quidem Tullius caruit, posco hoc mihi, ut, cum pro compositio dixero numerum et ubicumque jam dixi, oratorium dicere intelligar.“ („Inst. orat.“ 9, 4, 57.) — Ferner:

Totus vero hic locus non ideo tractatur a nobis, ut oratio quae ferri debet ac fluere, dimetiendis pedibus ac perpendendis syllabis consenescat: nam id, cum miseri tum in minimis occupati est, neque enim, qui se totum in hac cura consumpserit, potioribus vacabit.

Diese ganze Abhandlung habe ich aber nicht deswegen geschrieben, damit die Rede, welche laufen und fließen soll, durch Ausmessen ihrer Füße und durch Zählen ihrer Silben ihre Kraft verliere. Denn so handelt nur ein jämmerlicher Kleinigkeitskrämer. Wer nämlich in dieser Sorge ganz aufgeht, hat keine Zeit für wichtigere Beschäftigung. (A. a. O. n. 112.)

Aus der Vergleichung der Zahlenverhältnisse (welchen wir in den gregorianischen Melodien und in der Lehre der mittelalterlichen Choraltheoretiker begegnet sind) mit den Zahlenverhältnissen der antiken Kunstprosa und der lateinischen Rhetorik haben wir ersehen, daß der Rhythmus beider Künste — der gregorianischen und der rhetorischen — große Ähnlichkeit hat mit der Metrik und Mensur, aber sich von diesen unterscheidet durch seine Freiheit vom Zwange des absoluten Gesetzes, welchem nur das Versmaß und der mensurierte Takt unterworfen sind.

§ 3. Choralrhythmus des 2. Jahrtausends. Da seit dem 10. Jahrhundert die Kopisten vieler Neumenhandschriften die Intervalle genau notierten, so gaben sie, wie schon bemerkt, die Akzente, welche einen Hochton anzeigten, auf und verwendeten an deren Stelle nur Punktneumen. Den Ausfall der Akut-Akzente, welche nach der Auslegung des P. Dechevrens einen langen Ton bezeichnen sollten, suchte dieser dadurch zu erklären, daß er annahm, von dieser Zeit an sei der Mensuralrhythmus des gregorianischen Chorals in Vergessenheit geraten und an seine Stelle der freie Rhythmus mit gleichen Notenwerten getreten. Ein Zeugnis hiefür glaubte er in Hucbalds „Musica enchiriadis“ gefunden zu haben, wo es heißt: „Wir setzen den Punkt und die Virgula zur Unterscheidung der kurzen und langen Töne; aber ein Gesang dieser Art (nämlich der neue mehrstimmige) muß so würdevoll und langsam vorgetragen werden, daß ein rhythmisches Verhältnis darin kaum eingehalten werden kann.“ Aus diesen Worten gehe hervor, daß „das Mensurieren des Chorals nicht aus der Mensuralmusik stamme, sondern daß der Untergang des mensurierenden Choralrhythmus durch die Hinzusetzung einer zweiten Stimme veranlaßt worden sei“.

Den bald darauf eingetretenen tiefen Verfall des mensurierten Chorals bezeuge Aribo mit den Worten: „Vor Alters war es eine angelegentliche Sorge nicht nur der Tondichter, sondern auch insbesondere der Sänger, daß jeder nach richtigem Ebenmaß und Verhältnis komponierte und sang. Diese Kunst ist nun geraume Zeit ausgestorben, ja begraben.“ Hiemit sei ausgesprochen, daß „in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts der durch schönes Ebenmaß der Tondauer hergestellte, in

den ältesten Handschriften durch die Romanusbuchstaben gekennzeichnete Rhythmus wenigstens stellenweise (in Bayern) begraben war".

Aber aus dem langsamen Tempo des Diskantus, wovon Hucbald spricht, läßt sich kein Schluß ziehen auf ein langsames Tempo aller Choralmelodien überhaupt; denn zu Hucbalds Zeiten und noch lange nachher wurden nur die allerwenigsten Choralgesänge mit der zweiten Stimme begleitet. Dem einstimmigen Choral konnten also damals aus der Diaphonie noch keine schlimmen Folgen für seinen Vortragsrhythmus erwachsen. Sogar in St. Gallen, wo doch das Organum schon im 8. Jahrhundert eingeführt worden war, machte man noch im 11. Jahrhundert nur in den Schlußneumen von der Diaphonie Gebrauch; denn die „Instituta patrum" schreiben vor, daß die Schlußneume mehrstimmig gesungen werden soll. „Neumata dulci diaphonia symphoniace terminet" (bei Gerbert, „Scriptores", I, pag. 5—8, und Thomasius Appomn., IV, 355). [1])

Freilich zog die Neuerungssucht die Gemüter ab vom einstimmigen Choral zu der neuen Kunst hin, so daß in manchen Kirchen der Choralrhythmus in Vergessenheit geriet. Aber viele Kirchen, besonders jene der Ordensgenossenschaften, hielten am Chorale fest oder machten vom Diskantus nur stellenweise Gebrauch. Ja, es gab Klöster, welche erst im 14. und 15. Jahrhundert der mehrstimmigen Gesangsweise Zutritt ins Heiligtum gestatteten. Die Mönche von Maria-Einsiedeln in der Schweiz z. B. sangen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts nur Choral. Abt Johann († 1327) war es, der die Mehrstimmigkeit in seine Kirche einführte. Sogar von Kathedralkirchen blieb die neue Musik lange Zeit ausgeschlossen: In Regensburg setzte erst Bischof Heinrich (im Jahre 1277) die mehrstimmige Gesangskunst an die Stelle des Chorals. Ja, nach P. Ziegelbaur soll die kirchliche Figuralmusik sich erst im 15. Jahrhundert in ganz Deutschland ausgebreitet haben. Gerbert berichtet, daß in St. Blasien erst der Abt Johannes († 1413) den neuen Gesang

[1]) Das Wort symphoniace ist nur eine Umschreibung von diaphonia; denn schon Hucbald (10. Jahrhundert) definiert symphonia als „den angenehmen Zusammenklang verschiedener, zu gleicher Zeit ertönender Stimmen". „Est autem symphonia vocum disparium inter se junctarum dulcis concentus". („Musica enchiriadis", c. 10, P. L., t. 132, col. 966.)

eingeführt hat („De cantu", II, 98) und die Regel des Ordens von Sempringham bestimmte, daß weder im Amt noch im Offizium mehrstimmig gesungen werde: „In monasterio officium clericorum in Missis et Horis teneant, organum tamen et decentum fausethum et Pipeth omnino in divino Officio omnibus nostris utriusque sexus prohibemus" (bei Ducange Glossar. lat.: „Decentus"). Also konnte die mehrstimmige Kirchenmusik keinen allgemeinen Verfall des Choralrhythmus zur Folge haben.

Aribos Bemerkung aber, daß im 11. Jahrhundert das Gefühl für den Choralrhythmus in Vergessenheit geraten sei, kann vielleicht auf Bayern Bezug haben; dieselbe jedoch auf die ganze damalige Choralwelt ausdehnen, geht nicht an. Denn wir haben aus dem Mittelalter gegenteilige Zeugnisse, aus denen hervorgeht, daß am ursprünglichen Choralrhythmus auch im zweiten Jahrtausend festgehalten wurde. So berichtet uns Radulf von Tongern, daß zu seiner Zeit (im zwölften Jahrhundert) der Choral noch in derselben Form gesungen wurde, wie man ihn vom heiligen Gregor dem Großen empfangen habe: „Und aus jener Zeit haben in Rom die Päpste Gregor und Vitalian den römischen Gesang geerbt, der durch ihre oder anderer Bemühungen mit mehr Anmut und Ordnung (als der mailändische) in der Form und Melodie, wie er heute noch gesungen wird, überall hin verbreitet wurde."

Et exinde apud Romanos beatus Gregorius et Vitalianus Papae cantum Romanum receperunt, qui per eos seu per alios sub tenore et tono, qui hodie cantatur, ubique exstitit, magis plane dulcoratus et ordinatus. (De can. observ., Prop. 23; bei Gerbert, „De cantu", I, 249.)[1])

Von einem tiefen Verfall des Choralrhythmus in der Bedeutung, wie ihn die Choralmensuralisten verstehn, redet kein einziger Theoretiker des Mittelalters. Wir haben schon oben gesehen, daß sie ganz unbedeutende Varianten in den Meßgesängen für „enorme Fehler" ansahen; und daß ihre Klagen über eine große Verworrenheit zwischen den Chorbüchern nicht den Rhythmus, sondern die Texte und Tonarten betrafen. Im

[1]) Radulf nennt den gregorianischen Gesang anmutiger und einheitlicher als den ambrosianischen, diesen aber stärker, härter und neumenreicher als den römischen. „Sed nota Ambrosiana est fortior, durior et magis extensa" (l. c., Prop. 10, bei Gerbert, l. c. pag. 254).

Gegenteil, mehrere Autoren betonen vielmehr die treue Überlieferung der gregorianischen Meßgesänge, so z. B. Meibomius, Fabricius, Grancius und in unseren Tagen Duchesne. (Sieh oben.)

Die im 11. Jahrhundert mancherorts erfolgte Wandlung im Vortragsrhythmus bestand nicht in einem Übergange der Verschiedenheit der Choralnotendauer in eine Gleichwertigkeit derselben, welche durch das langsame Tempo der Diaphonie notwendig geworden sei, sondern im geraden Gegenteil: durch die Begleitung des Chorals mit Nebenstimmen mußten in demselben lange Töne verkürzt und kurze verlängert werden. Solange das Organum mit seiner Parallelbewegung noch Brauch war, konnte die Gleichheit der Notenwerte der Begleitung nicht hinderlich sein. Als aber das Organum sich zum Diskant, zur Gegenbewegung fortentwickelte, mußten gewisse Töne verlängert und verkürzt werden. Die ersten Andeutungen der Mensur gibt 1. Notker in der Auslegung der alten Romanus-Buchstaben (c = celeriter, schnell, kurz; t = teneatur, langsam, gedehnt) und 2. Hucbald in der andern Farbe seiner Strichlein (—) und Böglein (⏑) als Zeichen langer und kurzer Töne in der Diaphonie, wovon oben die Rede war.

Nach Aribo Scholasticus verdanken die kürzeren Notenwerte ihr Entstehn dem mehrstimmigen Gesang; „ich habe", schreibt er, „unsere neue Theorie wegen der Schnelligkeit ihrer Maßverhältnisse das ‚Reh' genannt". „Nostri theorematis novitatem, propter ejus mensurae celeritatem, nuncupavi capream". („Musica", bei Migne, 150, 1310.) Er hat hier die mehrstimmige Musik im Auge; denn wie das dem Traktat vorausgeschickte Monitum sagt, soll der heil. Wilhelm das neue Zeitmaß der Pfeifen erfunden und dem Aribo mitgeteilt haben: „Quae (Verba Aribonis) porro anonymus iste ex eo (Aribone) affert de S. Wilhelmo, quod fistularum novam mensuram ab eo inventam et Ariboni transmissam attinet" (l. c. col. 1307).

Daß der gregorianische Choral von jeher gleichwertige Noten hatte und gerade im mehrstimmigen Gesange mancherorts im 14. Jahrhundert Mensuralnoten erhielt, dafür ist uns Johann XXII. (1316—1334) Zeuge: „Einige Jünger der neuen Schule sinnen für ihre Mensuralmusik auf neue Notenformen; sie wollen lieber eigene Weisen schaffen, anstatt die alten zu singen; sie zerteilen die Noten des Kirchengesanges in halbkurze

und kürzeste ... derart, daß sie bisweilen den Grundstock des Antiphonale und Gradula mißachten und nicht einmal wissen, worauf sie eigentlich ihre Diaphonie aufbauen sollen ... Denn nicht ohne Grund sagt Boetius, daß ein leichtfertiger Geist sogar an noch leichtfertigeren Musikarten sein Ergötzen findet, ja beim öfteren Anhören derselben verweichlicht und sittlich geschwächt wird ... Hiemit wollen wir aber nicht verbieten, daß bisweilen, zumal an hohen Festen, beim Amt und Chorgebet gewisse mitklingende Melodien etwa in Oktaven, Quinten, Quarten und desgleichen zum einstimmigen Kirchengesang vorgetragen werden, jedoch so, daß die Vollständigkeit dieses Gesanges unangetastet bleibt und nichts an dieser wohlrhythmisierten[1]) (nach Nilles, S. J., wohlgearteten oder althergebrachten) Musik geändert werde". (Dekretale „Docta", tit. I, „De vita et honestate Clericor.", Extrav. com.) Der lateinische Text wird weiter unten folgen.

Durch Einreihung dieser Dekretale Johanns XXII. in das kanonische Gesetzbuch ist die Gleichwertigkeit der Choralnoten kirchlich bestätigt, ja in gewissem Sinne vorgeschrieben; denn nichts verabscheut die heilige Kirche mehr als das Eindringen des Weltgeistes in den Gottesdienst, der durch den weihevollen Ernst in Text, Gesang, Zeremonie und Kirchenschmuck die Gläubigen veredeln und verinnerlichen soll, um die Seele für den Empfang der Gnadenmittel geeignet zu machen.

Ein Niedergang des Choralrhythmus vom ersten Jahrtausend an kann freilich wenigstens in einigen Gegenden nachgewiesen werden, aber nicht in dem Sinne als ob vorher daselbst der Taktrhythmus in Geltung gewesen und nachmals durch den freien Sprachrhythmus verdrängt worden wäre; sondern insofern man an jenen Orten der Gruppierung der Noten nicht mehr die nötige Sorgfalt zuwandte. Den Anlaß dazu scheinen die Aquitanischen Punktneumen gegeben zu haben; denn in einigen Handschriften dieser Klasse sind die Punktnoten ohne jede Gliederung aneinander gereiht, obgleich, wie es in der „Musica Enchiriadis" heißt, ohne diese Trennungszeichen „eine regelrechte Melodie nicht zu stande kommt", „sine quibus rata non texitur cantilena" (l. c. bei Gerbert, „Scriptores", I, 117).

Später begegnet man in gewissen Handschriften dem

[1]) Musica bene morata (morata von „mora", Tondauer, oder von „mos", gute Sitte oder Brauch).

Gegenteil: unzählige Pausestriche zerreißen da die kleinsten Satzglieder, ja sogar die Notengruppen. In anderen Manuskripten wieder sieht man Tonfiguren und Einzeltöne miteinander verbunden, welche verschiedenen Gruppen und Melodiegliedern angehören. Dieser bedauernswerte Verfall der Phrasierung in gewissen Landstrichen ist es, worüber die alten Schriftsteller klagen, nicht aber die angebliche Verdrängung des Taktrhythmus durch den Sprachrhythmus.

Auch Auswüchse im Choralrhythmus hatte der gregorianische Gesang im späteren Mittelalter zu verzeichnen, aber nicht im Sinne des P. Dechevrens, sondern im gegenteiligen Sinne: an Stelle des freien Rhythmus bevorzugte man vom zweiten Jahrtausend an die „cantus accuratos“, die regelmäßige Form. Dies zeigte sich zuerst in den Sequenzen, Prosen und Tropen, dann in den „verzierten“ Episteln und in den Reimoffizien.

Von dieser Zeit an kam auch das sogenannte Schlußpneuma der Antiphonen immer mehr auf, indem man auf der letzten Silbe derselben lange Vokalisen anbrachte, teils um, gemäß dem damals aufkommenden Geschmacke, das Choroffizium zu „verschönern“, wie man noch heutzutage an hohen Festen polyphone Meßgesänge in die Länge zieht; teils um die Zeit der langandauernden Inzensation eines zahlreichen Chorpersonals mit Gesang auszufüllen; teils auch um dem mehrstimmigen Gesange in den langausgesponnenen Melismen des „Pneuma“ ein geeigneteres Feld zu reicherer Entfaltung zu bieten.

Das 13. Jahrhundert zeitigte in gewissen Gegenden noch ärgere Verirrungen, und zwar in den versartigen „Narrenliedern“ und „Eselsliedern“, welche hauptsächlich in der Zeit zwischen dem Weihnachts- und Dreikönigsfeste gesungen wurden. Doch, keiner dieser mißbräuchlichen Gesänge fand im eigentlichen Corpus der Chorbücher Aufnahme, und dank dem energischen Auftreten der kirchlichen Obrigkeit verschwanden sie auch wieder aus der Kirche. Und was die Synoden und Provinzialkonzilien nicht abzuschaffen vermochten, das mußte schließlich dem Tridentinum weichen.

§ 4. Entartung der mehrstimmigen Kirchenmusik. Die kirchenmusikalische Entartung, worüber die Schriftsteller vom 11. Jahrhundert an zu klagen hatten, machte sich

also auf einem ganz andern Gebiete geltend, als P. Dechevrens meint. Übrigens offenbarte sich der unkirchliche Geist der Zeit im mehrstimmigen Gesange nicht minder wie im Choral; erheben doch die Zeitgenossen laute und bittere Klagen über wahrhaft haarsträubende Mißbräuche. So z. B. geißelt Johannes von Salisbury (12. Jahrhundert) ebenso scharf wie anschaulich die Auswüchse der Mehrstimmigkeit, wenn er schreibt:

„Ipsum quoque cultum religionis incestat, quod aute conspectum Domini in ipsis penetralibus sanctuarii, lascivientis vocis luxu, quadam ostentatione sui, muliebribus modis notularum articulorumque caesuris stupentes animulas emollire nituntur. Cum praecinentium, intercinentium et occinentium praemolles modulationes audieris, sirenarum concentus credas esse, non hominum; et de vocum facilitate miraberis, quibus philomela vel psittacus aut si quid sonorius est, modos suos nequeunt coaequare. Ea siquidem est ascendendi descendendique facilitas, ea sectio vel geminatio notularum, ea replicatio articulorum singulorumque consolidatio, sic aucta vel auctissima, gravibus et subgravibus temperantur, ut auribus sui judicii fere subtrahatur auctorias: et animus, quem tantae suavitatis demulsit gratia, auditorum merita examinare non sufficit.“ („De nugis curial.“, l. I, c. 6, bei Gerbert, „De cantu“, II, 96.)

„Sie entweihen sogar den Gottesdienst, indem sie in des Herrn Gegenwart und im Innern des Heiligtums selbst mit Aufwand aller Verführungs- und Schmeichelkünste der Stimme, mit prahlerischer Selbstgefälligkeit, mit mädchenhafter Hervorhebung der Noten und Glieder fromme Seelchen in Staunen und Rührung zu versetzen trachten. Beim Anhören der überweichlichen Melodien, welche (in den Hoketen) die erste Stimme, dann die zweite einfallende und zuletzt die dritte Stimme hören läßt, möchte man glauben, eher Sirenen als Menschen singen zu hören. Man bewundert die leichte Beweglichkeit der Stimmen, welcher es keine Nachtigall, kein Papagei oder was du noch Klangvolleres kennst, gleichmachen kann. Die Geschmeidigkeit in den auf- und absteigenden Melodien ist so groß, das Trennen und Binden der Noten ist so erkünstelt, das Zurückschlagen der Glieder und das Aufrichten derselben, die Abwechslung der hohen und höchsten mit den tiefen und tiefsten Tönen ist so maßlos, daß man kaum seinen eigenen Ohren traut. Und das Gemüt, welches von der Wonne einer so großen Süßigkeit sich liebkost fühlt, sieht sich außer stande, zu entscheiden, wem von ihnen der Preis zuzuerkennen sei.“

Noch schärfer geht B. Aelredus, ebenfalls ein Musiktheoretiker des 12. Jahrhunderts, mit den Auswüchsen der musikalischen Neuerung ins Gericht:

„Wozu jene Verkürzung und Brechung des Tones? Dieser singt die erste, jener die zweite, ein anderer die dritte Stimme, und wieder ein anderer zerteilt und zerschneidet die Noten. Jetzt wird der Ton gezogen, dann abgebrochen; jetzt hinausgestoßen, dann sachte ausgebreitet. Bisweilen — man schämt sich, es zu sagen — geht er in Pferdewiehern, bisweilen in eine weibische Fistelstimme über, dann und wann dreht sich der Ton mit erstaunlicher Kunstfertigkeit um sich herum. Bald sperrt der Sänger den Mund so weit auf, daß man meinen könnte, er sei am Ersticken, statt am Singen, bald ahmt er die Todesangst der Sterbenden, bald die Verzückung eines Heiligen nach. Dann wieder macht er Schauspielergebärden; preßt die Lippen zusammen, rollt die Augen, wiegt die Schultern und biegt bei jedem einzelnen Ton, den er singt, diesen und jenen Finger und spreizt sie auseinander.[1]) Und dieses lächerliche Fingerspiel nennen die Leute Frömmigkeit, die Gott umso wohlgefälliger sei, je öfter die Finger sich bewegen." („Speculum carit.", l. II, c. 23 — bei Gerbert, II, 96.)

Derselbe Autor schildert gleich anschaulich die damalige Instrumentalmusik:

„Wozu so viele Pfeifen, wozu so viele Zymbeln in der Kirche, nachdem die alttestamentlichen Vorbilder aufgehört haben? wozu denn, ich bitte, jenes fürchterliche Schnauben der Blasbälge, die mehr ein Donnerrollen als eine sanfte Stimme hören lassen? . . . Und das umstehende Volk bewundert noch dieses Getöse der Bälge, dieses Geräusch der Zymbeln, dieses schauderhafte Gewirr der Pfeifen und den unaufhörlichen Wechsel der Stimmen. Aber die ausgelassenen Gebärden der Sänger, die buhlerische Abwechslung ihrer Stimmen und ihre Tonbrechungen kann das Volk nicht ohne schallendes Gelächter mitansehen und anhören, wie wenn es nicht in die Kirche, sondern ins Theater, nicht zum Gebet, sondern zur sinnlichen Belustigung zusammengekommen wäre." (A. a. O., c. 23.)

Wie es in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts mit dem Diskant beschaffen war, zeigten die Klagerufe des Musiktheoretikers Joannes de Muris:

„O weh! Heutzutage suchen einige ihre Schwäche mit törichten Ausreden zu verdecken; ‚das ist eben, so sagen sie, eine neue Diskantart, es sind neue Konsonanzen'. Solche beleidigen das Ohr der

[1]) Das von beiden Schriftstellern getadelte Fingerspiel der Sänger erinnert an die Cheironomie, d. i. an die Handbewegungen, womit die Inder, Hebräer, Griechen und Römer dem Sängerchor die Melodie gleichsam in die Luft zeichneten.

Fachmänner; anstatt ihnen Genuß zu bereiten, stimmen sie dieselben traurig. O ungeeigneter Vorwand, o schlechte Beschönigung und unverständige Entschuldigung! O großer Mißbrauch, große Roheit und tierischer Sinn: den Esel nimmt man statt des Menschen, den Bock statt des Löwen, das Schaf statt des Fisches! So verwechselt man die Harmonie mit der Disharmonie, keinen Ton weiß man vom andern zu unterscheiden. O wenn die alten Musikmeister dieses Diskantieren gehört hätten; was hätten sie gesagt, was getan? Sie würden einen solchen Diskantsänger ausschimpfen und sagen: Deinen Diskant hast du nicht von mir gelernt: du darfst den deinigen nicht als den meinigen ausgeben. Das ist nicht mein Gesang, sondern das gerade Gegenteil. Du bist mir zum Ärgernis. O daß du doch schwiegest! Du machst albernes Zeug; du schaffst Mißklänge." (Bei Gerbert, „De cantu", II, 111.)

Die angeführten Belegstellen beweisen zur Genüge, daß in die mehrstimmige Kirchenmusik arge Mißbräuche eingerissen waren und daß die Klagen über den Verfall des Kirchengesanges hauptsächlich diese neuaufgekommene Singart treffen.

Dagegen berichtet kein einziger Schriftsteller des Mittelalters von einem Übergang des ursprünglichen Choralrhythmus in die taktmäßige Rhythmenform.

III. Kapitel.

Die Ästhetik des gregorianischen Gesanges.

Deo nostro sit jucunda decoraque laudatio.
(Psalm 146.)

Die Erfordernisse eines ästhetischen Gesangstückes sind erstens ein schöner Text und dessen formelle Behandlung durch die Musik, zweitens der Kunstgehalt der Musik selbst, beziehungsweise das Tonmaterial, die Formschönheit desselben und der Ideengehalt des Ganzen. Beim gregorianischen Gesange tritt zu diesen wesentlichen Eigenschaften der Musik noch das liturgische Moment hinzu.

I. Abschnitt.

Der Text.

Der Text des liturgischen Gesanges ist von der Kirche schon gegeben. Dem Komponisten erübrigt nur noch, denselben nach Inhalt und Form richtig zu handhaben. Die Rücksichtnahme der gregorianischen Melodisten auf den Inhalt des Textes wird unten bei der Formschönheit des Chorales und bei seinem Ideengehalt zur Sprache kommen. Bei der äußeren Form des Textes handelt es sich in erster Linie um den Periodenbau, d. h. um die Einteilung in Sätze, Satzteile und Unterglieder. Davon wird beim Periodenbau der Musik die Rede sein. In zweiter Linie kommt das einzelne Wort in Betracht, und zwar hauptsächlich seine Akzentuation. Diese übt absolute Herrschaft über die Musik aus im sogenannten Rezitativ, d. h. in den Orationen, Lektionen und Psalmen, wo der Hauptteil des Textes auf einem und demselben Tone (recto tono) gesungen (rezitiert) wird und nur in den Anfängen, Halb- und Ganzschlüssen eine Melodie erhält.

Weil der Rhythmus des gregorianischen Gesanges dieselben Gesetze befolgt wie der natürliche Sprachrhythmus, so braucht man in den syllabischen Rezitativen die Worte einfach so zu singen, wie man sie ohne Gesang ausspricht: „Cantabis syllabas, sicut pronuntiaveris.“ Doch ist dies nicht so zu verstehn, als ob man den Ton über einer Akzentsilbe dehnen müsse.

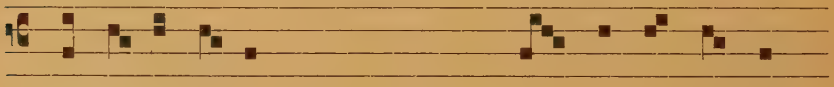
Nach den Gesetzen der altklassischen Metrik ist freilich der Vokal der Akzentsilbe gewöhnlich lang; aber die Ausnahmen von dieser Regel sind sehr zahlreich, besonders bei gewissen Wörtern, welche in der Liturgie häufig wiederkehren, wie:

Dominus, Deus, benefáci-o, bonus, homo, juvenis agimus,

omnipotens, pater, sapiens, socius, volo, hodie, vidua.

Folglich würde man durch Dehnung aller Akzentsilben in sehr vielen Fällen gegen das Gesetz der Metrik verstoßen.

Übrigens unterliegt die lateinische Liturgiesprache nicht mehr den Gesetzen der Quantität, sondern dem des Akzentuationsrhythmus, welcher, wie schon bemerkt, vom dritten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung an in der lateinischen und griechischen Literatur allgemein herrschend wurde; der Akzent aber ist an sich keine Tondehnung, sondern eine Tonschärfung. Es wäre also ganz verkehrt, wenn man die kurzen Silben Domine Deus statt



Do - mi - ne De - us singen würde: Do - mi - ne De - us.

Die vierfache Wiederholung zweiteiliger Rhythmen ist auch vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet von der besten Wirkung, ein Muster gregorianischer Wellenbewegung, die keine Härten und Stöße kennt, sondern leicht und ebenmäßig dahinfließt.

Nach den Gesetzen der Quantitätslehre könnte man die Noten nicht besser auf die kurzen Silben verteilen als es im ersten Notenbeispiele geschehen ist. Dagegen werden gerade im zweiten Beispiele die metrischen Gesetze verletzt, weil die kurze Silbe Do im Verhältnisse zu den kurzen Silben mi, ne und De drei, beziehungsweise zwei Tonzeiten zu viel hat.

Die Gesangsregel: „Sprich im Gesange die Wörter genau so aus wie in der Rede", „cantabis syllabas, sicut pronuntiaveris" hat nur in den Rezitativen (in den Lesungen, Psalmen, Orationen u. s. w.) absolute Geltung, nicht aber bei der eigentlichen Melodie; dies bezeugen die Musikschriftsteller sowohl des Mittelalters als auch der Antike und der Neuzeit. (Vgl. „Paléographie musicale", t. IV.)

In den eigentlichen Melodiegesängen dagegen „muß der Musik einiger Spielraum bleiben, wenn sie ihre volle Wirkung ausüben soll" (P. Gietmann, S. J., „Musik-Ästhetik", 1900, Freiburg, Herder, S. 223), und zwar vor allem im syllabischen Gesange, wo in der Regel jede Silbe bloß mit einem Tone versehen ist. Mehr Freiheit darf sich die Musik dem Texte gegenüber in den gemischten Gesängen erlauben, in denen in der Regel die Silben mit einer ganzen Gruppe von Noten bedacht sind. Daß in reichmelismatischen Partien der Einfluß der einzelnen Textworte hinter den Ansprüchen der Melodie nahezu ganz zurücktreten muß, ist selbstverständlich und zeigt schon der erste Blick in das Graduale und Responsoriale, weil die einzelnen Silben durch ihre melismatische Ausschmückung derart in die Länge gezogen werden, daß das Wort vom Hörer ebensowenig verstanden werden kann wie in der fugierten Polyphonie; denn in beiden Fällen ist die Musik in ihrer eigenen Domäne und läßt sich vom Texte nur den Periodenbau und die Grundstimmung diktieren.

Von den reichmelismatischen und rezitativen Gesängen abgesehen, findet also in allen übrigen ein Ausgleich zwischen Text und Musik statt. Dies soll nun nachgewiesen werden erstens aus der Lehre der mittelalterlichen, frühchristlichen und antik-klassischen Musiktheoretiker und zweitens an den Kompositionen des Palestrina-Stiles, der Neuzeit und des gregorianischen Chorals.

I. Teil.

Die musikalische Textbehandlung nach der Lehre der Musiktheoretiker.

§ 1. Die Musiktheoretiker des Mittelalters.

1. Elias Salomon (1274): „Es ist wohl zu beachten, daß im Responsoriumsverse die Schlußneume in der Regel auf der fünftletzten Silbe beginnen muß." „Der Text ist hier Untertan und hat dem Gesange zu dienen; dieser dagegen hat die Vorherrschaft und

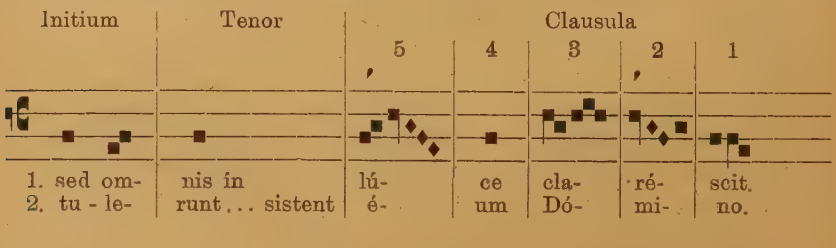
gereicht dem Wort zur Zierde. Daher wird im Gesange eine kurze Silbe bisweilen lang und umgekehrt eine lange kurz, ohne daß dadurch die Silbe oder das Wort einen Schaden erlitte. Wer aber in jenem (Responsoriums-)Verse oder in ähnlichen das Gegenteil täte, würde in die Scylla geraten, während er der Charybdis auszuweichen sucht." (Bei Gerbert, „Scriptores", t. III, 41, 44 und 45.)

2. Die Instituta Patrum von St. Gallen (11. Jahrhundert) lehren, „daß in jeder Lesung, Psalmodie und Gesang der Akzent und Zusammenhang der Worte, soweit dies zulässig ist, nicht vernachlässigt werden darf, weil dadurch das Verständnis des Textes sehr erleichtert wird. Jetzt ist zu zeigen, wie die Töne in den Kadenzen mit Rücksicht auf die verschiedenen Akzente zu behandeln sind: Jede Modulation in den Halb- und Ganzschlüssen hat nicht nach dem Wortakzente, sondern nach der musikalischen Melodie zu geschehen" „... non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam toni facienda". (Tommasii Opp. [Vezzosi], t. IV, App., pag. 354.)

3. Berno von Reichenau (1048): „Du mußt nicht auf jene hören, welche sagen, es sei vernunftwidrig, daß wir im Gesange den Zeitwert der Textsilben bald verlängern, bald verkürzen. Wenn schon jeder Grammatiker, der dich tadelt, wenn du im Verse eine lange Silbe setzest, wo eine kurze sein sollte, für diese seine Quantitätslehre nur den einen Grund angeben kann, daß es eben die Alten so gelehrt haben, warum sollte nicht auch in der Musik die Proportion, zu welcher die ästhetische Messung und Zählung der Töne gehören, in gewissem Sinne maßgebend sein, daß du dich nicht nach der Quantität der Silbenwerte richtest.

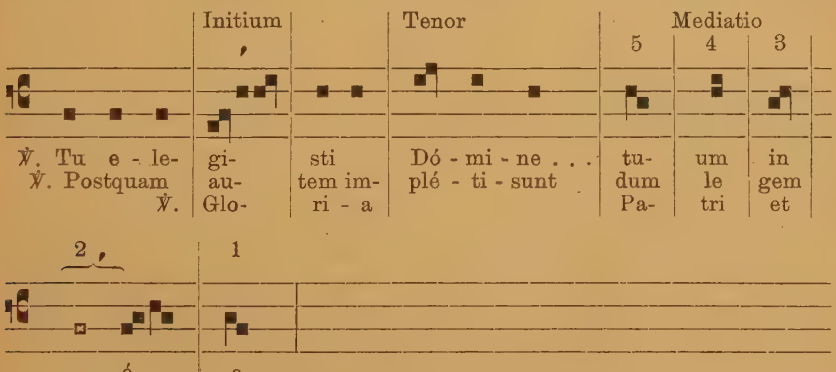
„Wie ein lateinischer Grammatiker sich gestoßen fühlt, wenn er das Wort docéte als Proparoxytonon dócete aussprechen hört, ebenso wird derjenige, welcher die Schönheit des von der Autorität der Alten geschaffenen Gesangsrhythmus zu würdigen weiß, an einem Verstoße gegen diesen Rhythmus Ekel empfinden." (Berno von Reichenau; Gerbert, „Scriptores", II, 77 und 78.)

4. Aurelian von Reomé (850): „Um dieses aber bitten wir den Sänger, daß er in allen Responsoriumsversen des Nachtoffiziums den Ganzschluß auf der fünftletzten Silbe beginne." „Id autem oramus cantorem, ut omnium versuum fines in nocturnalibus responsoriis a quinta incipiat desinere syllaba ante finem ultimae." (Gerbert, „Scriptores", I, 58), z. B. in der zweiten Hälfte des Responsoriumsverses Postquam zum R̃. pr. Obtulerunt.



Die Kadenz der zweiten Vershälfte der Responsorien hat nämlich den fünfsilbigen Cursus planus ,..,. zum Gepräge; wie der Textrhythmus des Originalverses mit dem dynamischen Trochäus ,. und Amphibrachys .,. schließt, so hat ihm auch der Komponist eine Kadenz von diesem Rhythmus gegeben. Wenn aber unter den Responsoriumsversen einige Texte einen andern Schlußrhythmus haben, so müssen diese sich dem musikalischen Gepräge anbequemen und die zwei melodischen Akzente auf akzentlosen Silben gefallen lassen, wie es oben im zweiten Beispiel bei dem Schlußworte Dómino der Fall ist.

5. Die gleiche Gesangsregel findet sich auch bei Elias Salomon, aber genauer formuliert: „Es ist wohl zu beachten, daß in den Responsoriumsversen das Neuma in der Regel auf der fünftletzten Silbe einsetzen muß.“ „Et est bene notandum, quod in quinta syllaba ultima de versibus responsoriorum neuma generaliter debet inchoari.“ (Gerbert, „Scriptores“, III, 41.) Bei dem Worte „in der Regel“ hatte er wohl jene vereinzelten Responsoriumsmelodien im Auge, welche ausnahmsweise nicht die regelmäßige Psalmodie, sondern eine freiere, der Antiphon ähnliche Melodieform aufweisen. Vielleicht dachte er dabei auch an die Kadenz der ersten Vershälfte, d. i. an die Mediante, welche bei den Responsorien des Offiziums keinen vollständigen (aus zwei dynamischen Versfüßen bestehenden) Rhythmus, sondern nur einen einzigen Versfuß, d. i. den dynamischen Spondäus (,.) haben.


Initium
Tenor
Mediatio
5
4
3
℣. Tu e - le- gi- sti Dó - mi - ne . . . tu- um in
℣. Postquam au- tem im- plé - ti - sunt dum le gem
℣. Glo- ri - a Pa- tri et
2
1
é- a
Mó - y- si
Fí - li- o

Der dynamische Spondäus der Mediante setzt nun ein Paroxytonon voraus. Schließt aber die erste Vershälfte mit einem

Proparoxytonon Móysi, Fílio, so wird die vorletzte schwache Silbe (y und li) auf der zweitletzten Spalte gesungen, die Akzentsilbe aber (Mo- und Fi-) erhält eine überzählige Note, welche durch ihre Verbindung mit dem Wortakzente stark wird und mit ihrer Stärke die nachfolgende Tongruppe beherrscht und abschwächt. Da keine der fünf Tongruppen, also auch nicht die zweitletzte, aufgelöst werden dürfen, ohne daß ihr melodisch-rhythmischer Fluß darunter litte, so hat sich der gregorianische Komponist dadurch geholfen, daß er der Akzentsilbe eine eigene Note gab, wodurch die erste Note der zweitletzten Gruppe verdoppelt wurde und sowohl der Melodie als auch dem Texte der Akzent erhalten blieb. Dieses Beispiel und tausend andere zeigen, daß die Alten dem musikalischen Rhythmus und der lateinischen Akzentuation gleiche Sorgfalt zuwendeten.

§ 2. Die Theoretiker des christlichen Altertums.

1. Die stellenweise Bevorzugung des musikalischen Rhythmus vor dem sprachlichen kann also nicht einem Mangel des Mittelalters an grammatikalischen Kenntnissen zugeschrieben werden; sie war vielmehr ein Erbgut aus den ersten christlichen Jahrhunderten. Der heil. Augustinus, selbst ein Lehrer der Rhetorik, weist der Musik ebenfalls eine eigene Domäne zu, in welche der Text nicht störend eindringen dürfe: „Das Gesetz des Gesanges, welches die Messung und Zählung der Töne umfaßt, verlängert und verkürzt die Silben nach der Norm seiner eigenen Maßverhältnisse“ —

„Ut vero musicae ratio, ad quam dimensio vocum rationabilis et numerositas pertinet, non curat nisi ut corripiatur vel producatur syllaba, quae illo vel illo loco est secundum rationem mensurarum suarum.“ („De musica“, l. II, Migne, P. L., Bd. 32, Spalte 1082.)

2. Auch die Byzantiner hielten derart fest an der regelmäßigen Wiederkehr der gleichen Akzente in der Komposition ihrer Gesänge, daß sie kein Bedenken trugen, den melodischen Akzenten die Forderungen der Grammatik zu opfern. (Stevenson, „Du rhythme dans l'hymnographie grecque“, 1876, S. 33.)

Diese Grundsätze waren aber nicht bloß in der christlichen Kirche von jeher maßgebend, sondern schon in der musikalischen Welt der Griechen und Römer anerkannt.

3. Marius Victorinus (ca. 350 n. Chr.) schreibt: „Die Musiker, welche die Silben der Willkür der Zeiten überantworten, machen bei den rhythmischen Melodien oder lyrischen Gesängen sowohl durch den Umfang einer länger ausgedehnten Aussprache der Silben die langen noch länger, als auch durch Zusammenziehung die kurzen noch kürzer.“ [1])

„Musici, qui temporum arbitrio syllabas committunt, in rhythmicis modulationibus aut lyricis cantionibus per circuitum longius extentae pronuntiationis tam longis longiores, quam rursus per correptionem breviores brevioribus proferunt“ (bei Westphal, Suppl. S. 44), und

„Der Rhythmus verwendet die Zeiten, wie er will,[2]) so daß er eine kurze Zeit meistens verlängert und eine lange verkürzt.“ „Denn die Melodien schreiten nicht nach den Zeitmaßen der Versfüße einher, sondern durch die Rhythmen geformt.“

„Rhythmus . . ., ut volet, protrahit tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat. . .“ „Non enim gradiuntur mele pedum mensionibus, sed rhythmis fiunt“ („Grammat. Lat.“, Keil VI, 1. s. „Gregorianische Rundschau“, 1903, Mai, Philosophische Vorfragen, von Dr. Mühlenbein, S. 72).

§ 3. Die Theoretiker der römischen Antike.

1. Quintilian († 118 n. Chr.): „Die Wörter darf man nicht verlängern oder verkürzen; nur der Musik steht es zu, nach ihrem Ermessen die Silben länger und kürzer zu machen.“ („Inst. orat.“, l. 9, c. 4.)

2. Aulus Gellius (ca. 150 n. Chr.): „Wenn du im Versmaße oder in Prosa schreibst und von diesen Wörtern (urbes oder urbis und turrem oder turrim) Gebrauch machen mußt, so befrage nicht die Grammatik, sondern dein Ohr, in welchen Wortverbindungen die eine der beiden Akkusativformen (i oder e) einen besseren Wohllaut gibt; was dir dein Ohr sagt, das wird das Richtigste sein.“

„Si autem versum pangis aut orationem solutam struis atque ea verba tibi dicenda sunt: non finitiones illas praerancidas neque

[1]) Der römische Rhetor und Lehrer des heil. Hieronymus, redet hier von melismatischen Gesängen der weltlichen Musik des 4. Jahrhunderts.

[2]) „Ut volet“ wird von anderen übersetzt: „damit er fliegen oder ungehindert fließen kann“.

foetutinas grammaticas spectaveris, sed aurem tuam interroga, quo quid loco conveniat dicere. Quod illa suaserit, id profecto erit rectissimum.“ („Noct. Attic.“, l. 13, c. 20.)

§ 4. Die Theoretiker der griechischen Antike. Die griechischen Autoren schreiben im nämlichen Sinne:

1. Longinus († 273 n. Chr.): „Das Metrum unterscheidet sich vom Rhythmus dadurch, daß es nur zwei Zeiten verwendet, eine kurze und eine lange, während der Rhythmus den Zeiten eine beliebige Ausdehnung gibt, so daß er bisweilen eine kurze Silbe zu einer langen macht“.

2. Dionysius von Halikarnaß († ca. 40 v. Chr.): „Sowohl in der Vokalmusik als auch in der Instrumentalmusik sind die Wörter der Melodie unterworfen und nicht die Melodie den Wörtern . . . Das rhythmische und musikalische Wort wandelt die Silben um und verlängert oder verkürzt sie derart, daß ihre Formen geradezu verkehrt werden; denn nicht die Zeitmaße des Gesanges werden nach den Silben abgemessen, sondern vielmehr die Silben nach den Zeitmaßen.“ (Sieh „Paléographie musicale“, t. IV, pag. 66.)

II. Teil.

Die musikalische Textbehandlung in den Kompositionen.

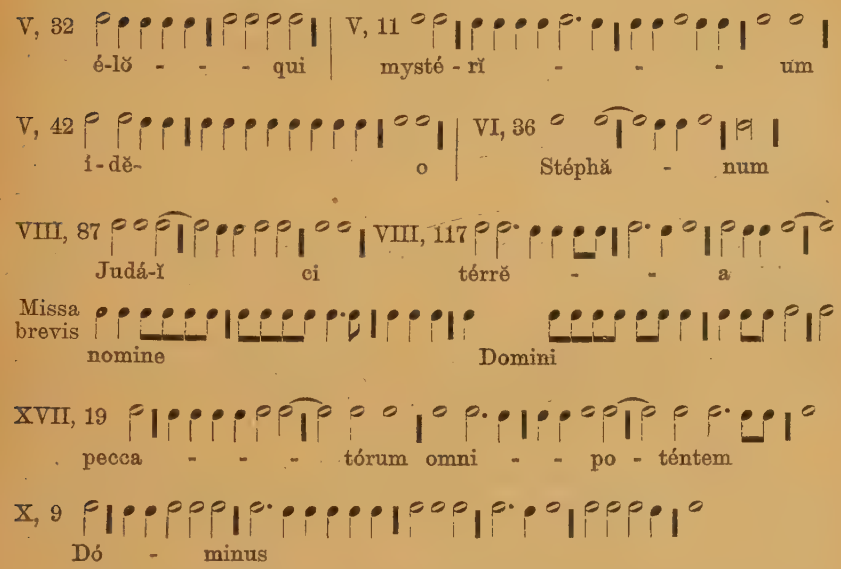
§ 1. Der Palestrina-Stil. Diese Regel hat der Rhetor aus den Chorgesängen der griechischen Klassiker gezogen und die gleiche Regel fand P. Rafael Molitor in der Polyphonie Palestrinas eingehalten, in den syllabischen Partien nicht minder als in den melismatischen[1]):

a) Da können alle Silben eines Wortes Noten von gleichem Zeitwert und eine kurze Silbe kann größere Zeitwerte erhalten als eine lange;

b) die Akzentsilbe und die Endsilbe können mehr, gleich viel oder weniger Notenwerte aufnehmen;

---

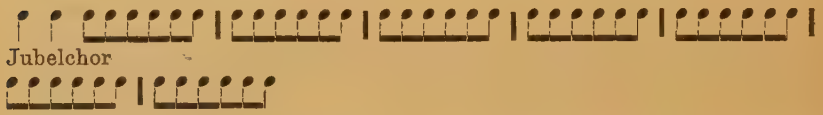
[1]) Wenn auch Palestrina bei kontrapunktisch reicher bedachten Gesängen, z. B. Kyrie, Sanktus, Benediktus, Agnus Dei, den Text nicht selbst unterlegt, sondern nur zu Anfang des Stückes angedeutet und die weitere Unterlegung dem Geschick des Abschreibers oder Chorregenten überlassen hat, so ist doch die spätere Textunterlegung in seinem Geiste nachgeholt worden, kann demnach dem Meister selbst zugeschrieben werden.

c) die kurze unbetonte Silbe vor oder nach einem Akzent ist fähig, Tongänge in größerer Ausdehnung zu tragen als die Akzent- und Endsilbe:

Solche Unebenheiten in der Textbehandlung zeigen sich auch an Stellen, wo der cantus firmus nicht im Spiele ist. Palestrina und die Vertreter seiner Richtung änderten an der rhythmischen Form des Chorals bloß der Harmonie wegen oder einer Imitation, einer Engführung oder einem Kanon zulieb, welche weder durch den Text noch durch die Komposition gefordert waren, sondern einzig in ihrem Belieben lagen. Einige der kräftigsten „Barbarismen" Palestrinas gehören freilich der ersten Periode seines künstlerischen Schaffens an; aber sie gelangten in späteren Jahren unverändert in den Druck. Eine beträchtliche Zahl von Choralmelodien hat Palestrina in seine Kompositionen unverändert aufgenommen. (Raf. Molitor, O. S. B.: „Nachtridentinische Choralreform", Leipzig, Leuckart, 1901, S. 193 ff.)

Wie läßt sich all dies vereinigen mit seiner angeblichen Choralreform? Wie können die Verehrer des „Princeps musices" im Choral als „unausstehliche Barbarismen" verdammen, was sie beim Meister von Präneste bewundern oder wenigstens mit schonender Milde zu übersehen scheinen?

§ 2. Die Kompositionen der Neuzeit.

1. Auch die modernen Komponisten gestatten sich Unebenheiten in der Textbehandlung; so hat z. B. Händels Oratorium „Judas Makkabäus“ in dem öfters wiederholten Worte „Jubelchor“ auf der Endsilbe nicht weniger als fünf bis sieben Takte und Melismen auf der zweitletzten unbetonten Silbe:



Nr. 18. Duett.

2. Beethoven, Brahms, Schubert, Franz, Schumann, Mendelssohn u. a. beschränken die musikalische Lizenz nicht bloß auf das Wort und auf das Versmaß, wie es der spätere Choral in den Hymnen durch melismatische Erweiterung der Versfüße getan, sondern sie durchbrechen auch den Satz- und Strophenbau, wie z. B. Mendelssohn in seinem „Reiselied“:

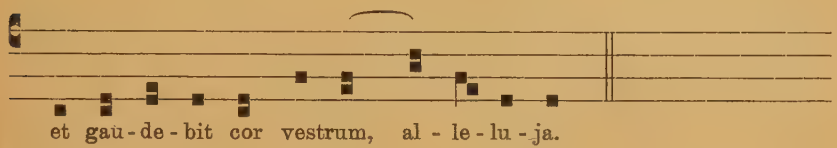
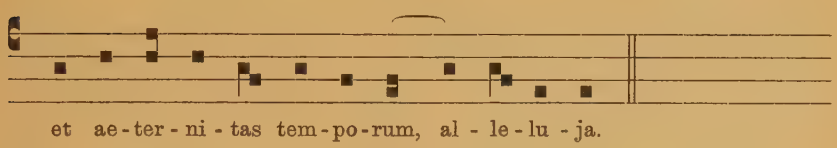
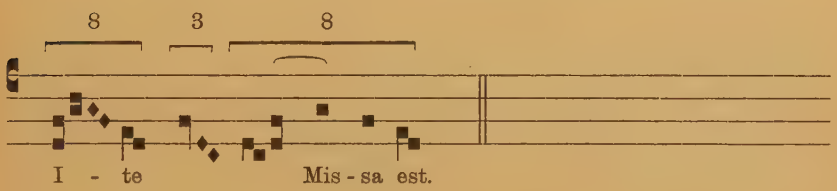
„Die Hunde bellen, die
Diener erscheinen mit Kerzengeflirr.“

Solche Interpunktionsverstöße sind im Choral nur bei späteren Übertragungen älterer Melodien auf neue Texte vorgekommen, z. B. in den Messen des Dreifaltigkeitssonntags und des Fronleichnamsfestes, freilich in entgegengesetzter Weise, indem sie die Textpause mitten im melodischen Satze anbrachten und die Melodiepause übersprangen, weil der Satz des Textes noch nicht zu Ende war.

3. Ja, einige moderne Meister überschreiten sogar den Reim, z. B. Ad. Jensens:

„Die Winde, die lauen, verhallen, der Hauch
Und der Himmel ruht auch, ihr Antlitz zu schauen“ (bei Riemann).

Man könnte dieses melismatische Überbrücken der Reime und der Textpausen ein Legato im kleinen nennen. Aber die

gregorianischen Meister erreichten die gleiche Wirkung, ohne daß sie das Wortende in den nächsten Satzteil hinüberzogen oder die erste Silbe des folgenden Satzes schon an das Ende des vorausgegangenen setzten; das melodische Bindeglied zwischen beiden Satzteilen hängten sie immer an den vorausgegangenen an; z. B. in den Antiphonen „Non vos relinquam“ und „Lux perpetua“ und im „Ite missa est“ der Muttergottesmesse:



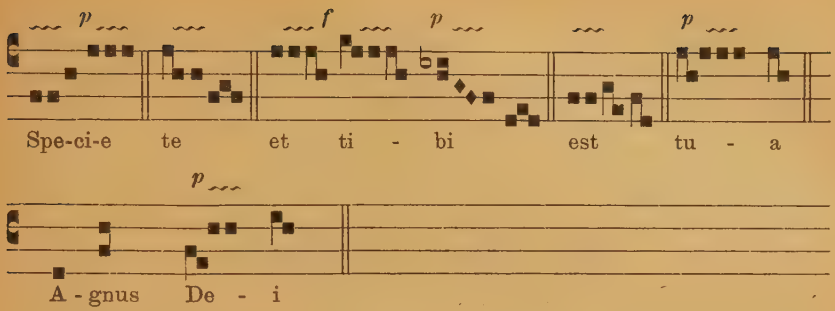
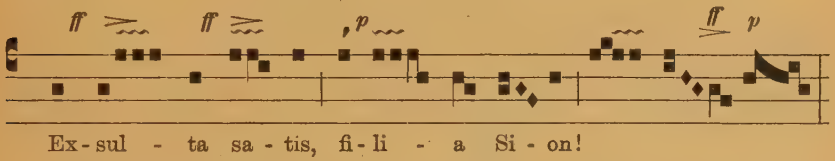
Wollte man aus ängstlicher Berücksichtigung des Textes das letzte Melisma des Wortes Ite von Missa est trennen, so würde die Symmetrie gestört werden, welche durch die beiden achtzeitigen Teile hergestellt worden ist. Ebenso unnatürlich wäre das Anschließen des Climacus ⁋ an die Clivis ⁋ der Silbe te; denn der Climacus dient hier als Mittelglied, welches wenigstens durch eine Dehnungspause von der Eingangs- und Schlußformel getrennt werden muß: 8 : 3 : 8. Durch die zweite Note des Podatus am Ende der Wörter Ite, temporum und vestrum wollte der Komponist dieselben gerade mit dem Alleluja eng verbinden.

Es gibt sogar moderne Komponisten, welche die erste Silbe des folgenden Satzes schon am Ende des vorausgegangenen setzen. Solche Freiheiten erlaubt sich der Choral nicht einmal im großen, im gebundenen Stil, z. B. beim Offertorium der zweiten Weihnachtsmesse „Deus firmavit“, oder beim Introitus des folgenden Sonntags „Dum medium“; hier ist die Verkettung der Satzteile so innig, daß die Sänger, denen der Atem vor dem Ende des musikalischen Satzes ausgeht, verstohlen atmen müssen, um das melodische Band der weit ausgesponnenen Idee nicht zu zerreißen. Wenn im „Liber Gradualis“ von Solesmes trotzdem im Verlaufe eines Legatosatzes kleine Pausestriche angebracht worden sind, so dienen sie nur als Notbehelfe.

Aber das Legato greift im Choral nie in einen neuen Satz über, wie es nicht selten bei modernen Musikern der Fall ist, welche sich oft der Fesseln einer ängstlichen Wortdeklamation entledigen, um die Stimmung des ganzen Satzes zum Ausdruck zu bringen und freilich dadurch oft melodische Effekte von hoher Schönheit erzielen.

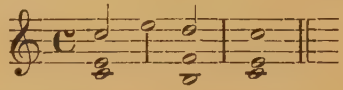
Aus den angeführten Texten und Notenbeispielen ersehen wir, daß die Gesangsregel „Singe die Worte mit Noten so, wie du sie ohne Noten sprichst“, nicht bloß bei den gregorianischen Komponisten, sondern auch bei den alten Griechen und Römern, ja sogar bei den großen Meistern des 16. Jahrhunderts und der Neuzeit in der eigentlichen Melodie sehr oft keine Geltung hatte.

§ 3. Der traditionelle Choral. Angesichts dieser allgemeinen Anerkennung der Selbständigkeit des musikalischen Rhythmus gegenüber dem textlichen in der Tonkunst wird es erklärlich, wie z. B. in den Meßgesängen der Sonn- und Feiertage des Adventes allein („Liber Gradualis“, S. 1—26) nicht weniger als 263 unbetonte Silben, d. i. solche die weder einen Hauptakzent noch einen Nebenakzent tragen, mit zwei, drei und mehr Notengruppen, also auch mit ebenso zahlreichen einfachen Musikakzenten (am Anfange jeder Notengruppe) und 58 unbetonte Silben sogar mit Doppeliktus verstärkt werden konnten.

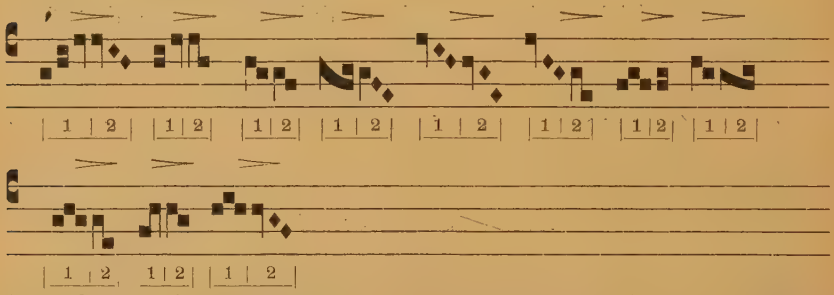
In diese Doppeliktus-Neumen ist der zwei- und dreifache Strophikus gar nicht einbezogen, weil er seinem Wesen nach keine Tonverstärkung, sondern nur ein Vibrieren (tremolo) anzeigt, gleichviel ob er allein steht oder mit einer andern Notengruppe verbunden ist:

Der zwei- und dreifache Strophikus (Bistropha ▪▪ und Tristropha ▪▪▪) erhält außer dem Tremolo noch auf der Anfangsnote einen Nachdruck wie jede andere Notengruppe. Dieser Nachdruck ist bald ein Hauptakzent, bald ein Nebenakzent:

Zur Bezeichnung des Doppeliktus hatten die Neumenschreiber kein eigenes Zeichen. Beim zwei- und dreifachen Strophikus überließen die Komponisten es dem dynamischen Gefühle des Sangmeisters, wann dieser ihn als Doppeliktus geben wollte. In den übrigen Fällen stellten sie den Doppeliktus durch die Doppelnote dar, welche durch Zusammenrücken zweier Notengruppen auf demselben Tone entstand und bald Synkope, bald Pressus hieß. Der Nachdruck, mit welchem die Anfangsnote der zweiten Gruppe einsetzt, wurde auf der Schlußnote der ersten Gruppe antizipiert und dadurch doppelt so stark, ähnlich unserer modernen Synkope[1]), welche nichts anderes ist als „die Bindung aus einem leichten Zeitwert in den nächsten schweren, z. B.

durch welche Toneinsätze entstehn, die dem schlichten Verlauf des Metrums widersprechen und Abweichungen von der schlichten dynamischen Schattierung (Antizipation der Tonstärke der folgenden

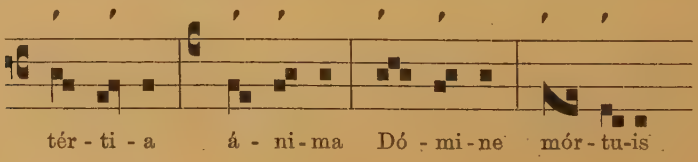
[1]) Die musikalische Synkope ist nicht zu verwechseln mit der metrischen, welche die Ausstoßung eines Vokals in der Mitte eines Wortes ist, z. B. prendere statt prehendere.

schweren Zeit) veranlassen". (Dr. Riemann, „Musiklexikon", 1900.) „Durch das Anbinden der Note auf dem guten Taktteil an die vorhergehende auf dem schlechten Taktteil wird der Akzent der Taktteile aufgehoben oder verrückt, weshalb man diese Figuren auch „Rückungen" nennt. In früheren Zeiten zog man sogar die Noten von einem Takt an den andern zusammen und schrieb:

„Doch kommt ebenso häufig vor, daß man bei solchen Synkopen den Taktstrich wegließ und auf diese Weise bald Takte schrieb, welche zwei halbe Noten, bald solche, welche vier halbe Noten enthalten." (Kornmüller, „Lexikon der kirchl. Tonkunst", 1870.)

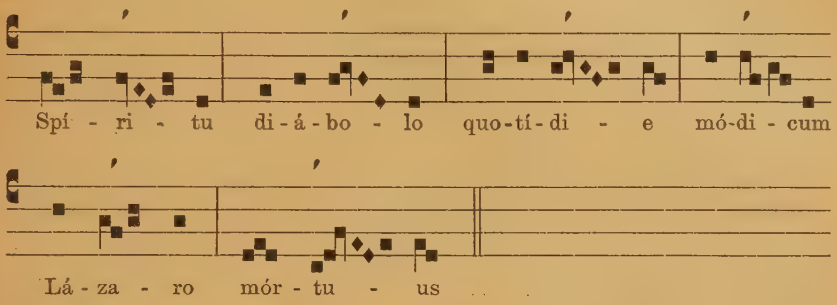
Diese Synkope hat im gregorianischen Choral nachstehende Pressus-Notenformen, gebildet durch Zusammenziehung der ersten und zweiten Notengruppe:

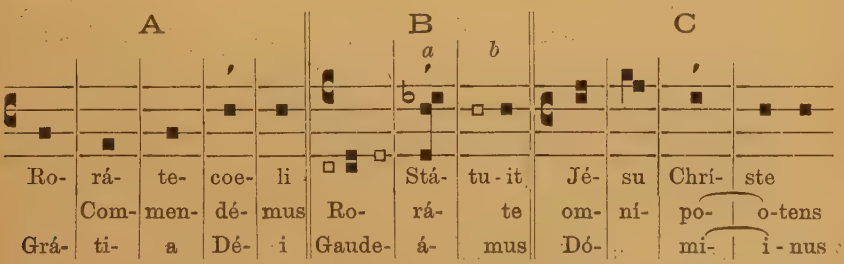


in welchen die Schlußnote der ersten Gruppe mit der Anfangsnote der zweiten Gruppe den Doppeliktus (Pressus) darstellt. Wenn nun die unbetonte Silbe so oft mit dem einfachen Akzente, ja sogar mit dem Doppeliktus verstärkt ist, wie kann man da noch von einer absoluten Herrschaft des Textrhythmus über den melismatischen Musikrhythmus reden? Aber nicht bloß reichmelismatischen Gesängen, sondern auch halbmelismatischen, in welchen die Textsilbe bald bloß eine einzige Note, bald eine Gruppe von Noten aufweist, kehren akzentuierte Notengruppen auf unbetonten zweitletzten Silben (penultima brevis) unzähligemal wieder:



Sogar zusammengesetzte Notengruppen auf solchen Zwischensilben sind in den halbmelismatischen Melodien der Meß- und Offiziumsgesänge keine Seltenheit:



In der gregorianischen Musik, sowohl in den eigentlichen Melodien als auch im Rezitativ der Psalmodie sind diejenigen Tonfiguren und Satzteile, welche keine feststehende Tonhöhe des Musikakzentes haben, von jenen zu unterscheiden, in welchen der Musikakzent von seiner Tonhöhe nicht weggerückt werden darf. Im ersteren Falle erhält die Melodie den Akzent vom Texte (A), in letzteren können zwei Fälle in Betracht kommen: entweder vermählen sich Musik und Sprache derart, daß einerseits die Akzentsilbe sich unter den Musikakzent stellt (B a) und andrerseits die Melodie vom Texte eine überzählige Tonzeit erhält, um damit die überzählige Textsilbe (z. B. eines dynamischen Daktylus: Glo-ri-a) auszustatten (B b). Im andern Falle, wo der Textrhythmus nicht mit dem Musikrhythmus zusammenklappt, muß die unbetonte Textsilbe sich den Musikakzent gefallen lassen (C).

Nachstehende Tabelle wird dies noch deutlicher veranschaulichen:

Einfluß des musikalischen Numerus und Akzentes auf die Textunterlegung im Gloria in excelsis der Missa V (De Angelis) des „Liber Gradualis“.

Musikalischer Numerus														
veränderlich		unveränderlich										veränderlich		
Tonhöhe des Akzentes														
unveränderlich		veränderlich										unveränderlich		
Hauptmotiv					Umkehrung							Motiv verkürzt,		
					einfache			erweiterte						
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O
in *erhöhter*,	□	☐	□										'	
in Normallage	𝄞 ■	■	■	■	□	□			□	□	□	□	□	□□
					■	■	■	■					■	■
Zeiten														
9		Gló-	ri-	a	in	ex-	cél-	sis					Dé-	o
9		Ét	in	tér-	ra	páx	ho-	mí-					ni-	bus
6						bó-	nae	vo-	lun-				tá-	tis.
6			Lau-	dá-	a-	a-							mús	te,
													´	
8		Bé-		ne-	dí-	ci-				mu-	us		té-	e,
8		Ád-	o-	rá-	a-	a-	mú-	us						te,
6						Gló-	ri-	fi-	cá-	mus		te,		
									Grá	ti-	as			
9		á-		gi-						mu-	us		tí-	bi
9		pró-	pter	ma-	gnam	gló-	ri-	am					tú-	am.
9		Dó-	mi-	ne	Dé-	us	réx	coe-					lé-	stis,
													´	
6					Dé-	u-	us		Pa-				te-	er
										o-	om-			
6		ní-		i-	po-	otens,								
10		Dó-	mi-	ne	Fí-	li	u-	ni-	gé-	ni-		te		
										Je-	e-			
		´												
6		su-		u	Chri-	ste.								
		Do-		mi-	ne									
10				De-	e-	us,				ag-	nus		Dé-	i,

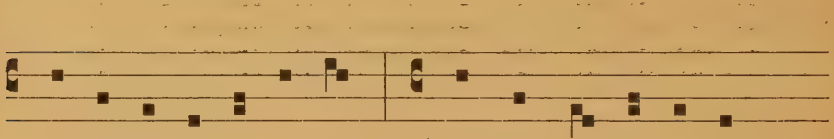
Einfluß des musikalischen Numerus und Akzentes auf die Textunterlegung im Gloria in excelsis der Missa V (De Angelis) des „Liber Gradualis“.

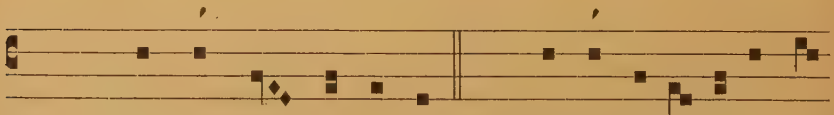
Musikalischer Numerus														
veränderlich					unveränderlich							veränderlich		
Tonhöhe des Akzentes														
unveränderlich					veränderlich							unveränderlich		
Hauptmotiv					Umkehrung							Motiv verkürzt,		
					einfache			erweiterte						
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O
in erhöhter,	□	□́	□										,	
in Normallage	■	■	■	■	□	□		■	□	□	□	□	□	□□
					■	■	■						■	■
20		Fí-	li-	u-	u-	us	Pá-	a-					a-	tris.
21						Qui	tól-	lis	pec-	cá-		ta		
22										mú-	u-			
23		u-		un-	di-	i,								
24		mí-	se-	ré-	e-	e-	re-	e					nó-	bis.
25			Qui	tól-	lis				pec-	cá-	ta		mún-	di,
26		sús-	ci-	pe	de-	pre-	ca-	ti-	o-	ne-		em		
27										no-	o-			
28		o-		ó-	stra-	am.								
29	Qui-	sé-		des	ad	déx-	te-	ram					Pá-	tris,
30						mi-	se-	ré-	re				nó-	bis.
31		Quó-		ni-	am	tu				só-	lus		sán-	ctus,
32			Tu	só-	lu-	us				Dó-	o-		mi-	inus,
33	Tu	só-		lus	A-	al-	tí-	is-	si-				mú-	us,
34										Je-	e-			
35		sú-		u	Chrí-	ste.								
36	Cum	sán-		cto-	o-	o	Spí-	i-					ri-	tu
37						in	ló-	ri-	a				Dé-	i
38										Pá-	a-			
39		á-		a-	tri-	is.								
40		Á-		a-	a-	a-								
41			b a-	a-	a-								mé-	en.

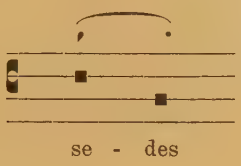
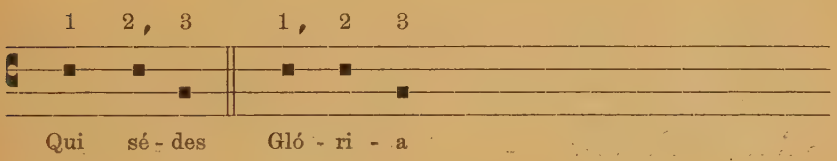
in erhöhter Lage	in vertiefter Lage	Zeiten
		9
		6
		6
		9
		8
		10
		6
		9
		6
		8
		8
		10
		6
		9
		6
		6
		9

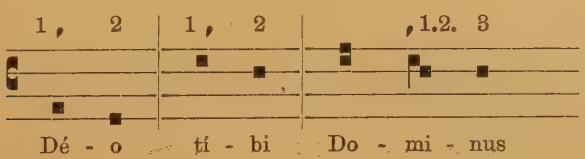
NB. Die unterstrichenen Silben beziehen sich auf die weißen Noten (der erhöhten Lage der Motiv-Variationen).

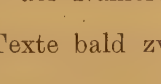
Auf der vorstehenden Tabelle ist der musikalische Eingangsakzent auf den Tönen c (do) und f (fa) in der Spalte B, sowie der Schlußakzent auf den Tönen G (Sol) und d (re) in der Spalte N unverrückbar, d. h. bei der Unterstellung des Textes hat der Komponist die Akzentsilben Gló-, Ét, Bé-, Ád-, ág-, pró- u. s. w. regelmäßig den musikalischen Akzenttönen c, beziehungsweise f zugewiesen und zu diesem Zwecke in den Zeilen 33 und 36 die unbetonten Vorsilben Tu und cum auf dem gleichen Tone (c) vorausgeschickt (A), um nicht die Akzentsilben so- und san (B) auf dem akzentlosen Tone a (Spalte D) unterbringen zu müssen wie hier:

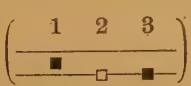


Diese Notenverteilung wäre vom Standpunkt des silbenarmen Textrhythmus (33 und 36) sehr nahe gelegen. Denn um die Akzentsilbe unter den Akzentton do stellen zu können, mußte der Komponist, in Ermanglung der nötigen Silbenzahl die Silbe Al- (33) in den Spalten E und F mit zwei Tönen (Sol, Fa) und die Silbe cto (36) in den Spalten D, E, F sogar mit drei Tönen (la, Sol, Fa) versehen:

Während aber die Tonhöhe des musikalischen Eingangsakzentes unveränderlich ist, kann der musikalische Numerus (Spalten A B C) auf dem Tone do verändert werden, d. h. je nach dem überzähligen Textnumerus ein oder zwei Tonzeiten mehr annehmen, wenn eine unbetonte Vor- und Zwischensilbe

sich der Akzentsilbe zugesellt. Der musikalische Akzentschritt ist nämlich ein dynamischer Trochäus (, .)

Geht nun der Akzentsilbe eine unbetone Silbe (Qui) voraus oder folgt ihr eine solche (Glo-**ri**-a), so kann der an sich zweiteilige Numerus dreiteilig werden:

Wie der Eingangsakzent, so steht auch der Schlußakzent (N) jedes musikalischen Satzes unverrückbar auf demselben Tone (Sol und re);



eine Ausnahme macht nur in Zeile 2 das Wort hominibus. Dagegen ist auch am Schlusse der Numerus veränderlich, d. h. je nach dem untenstehenden Texte bald zweiteilig 

, bald dreiteilig 

.

Gerade umgekehrt ist das Verhältnis im mittleren Verlaufe des musikalischen Satzes: hier ist die Stelle des Akzentes veränderlich, der musikalische Numerus dagegen unveränderlich, d. h. kein Ton kann infolge eines überzähligen Textrhythmus verdoppelt werden, vielmehr muß der Textrhythmus von der Melodie bald auf der Akzentsilbe (Laudá-a-a-mus), bald auf der Endsilbe (Benedícimu-us), bald auf der zweitletzten akzentlosen Silbe (omnípo-o-tens Dó-o-mi-i-nus) zwei, drei und vier (Pa-a-a-a-tris) Töne annehmen.

Der musikalische Numerus verlangt nämlich ein Gleichmaß der Zählzeiten, zwar kein absolutes, aber doch ein relatives; deswegen mußte in kurzen Textsätzen wie laudamus te, adoramus te der Mangel an Silben ergänzt werden durch Melismen, damit ihr Dauerverhältnis zu den längeren Nachbarsätzen ein angenehmes werde:

Gloria in excelsis Deo = 9, Et in terra pax hominibus 9, bonae voluntatis = 6, Lauda-a-a-mus te = 6, Benedicimu-us te = 7, Adora-a-a-mu-us te = 8, Gratias agimu-us tibi = 9, propter magnam gloriam tuam = 9 u. s. w., wie auf der letzten Spalte der obigen Tabelle zu ersehen ist:

$$9 + 6 : 6 + 9$$
$$8 : 10 : 6$$
$$9 + 6 : 8 + 8 : 10 + 6$$
$$9 + 6 : 6 + 9$$

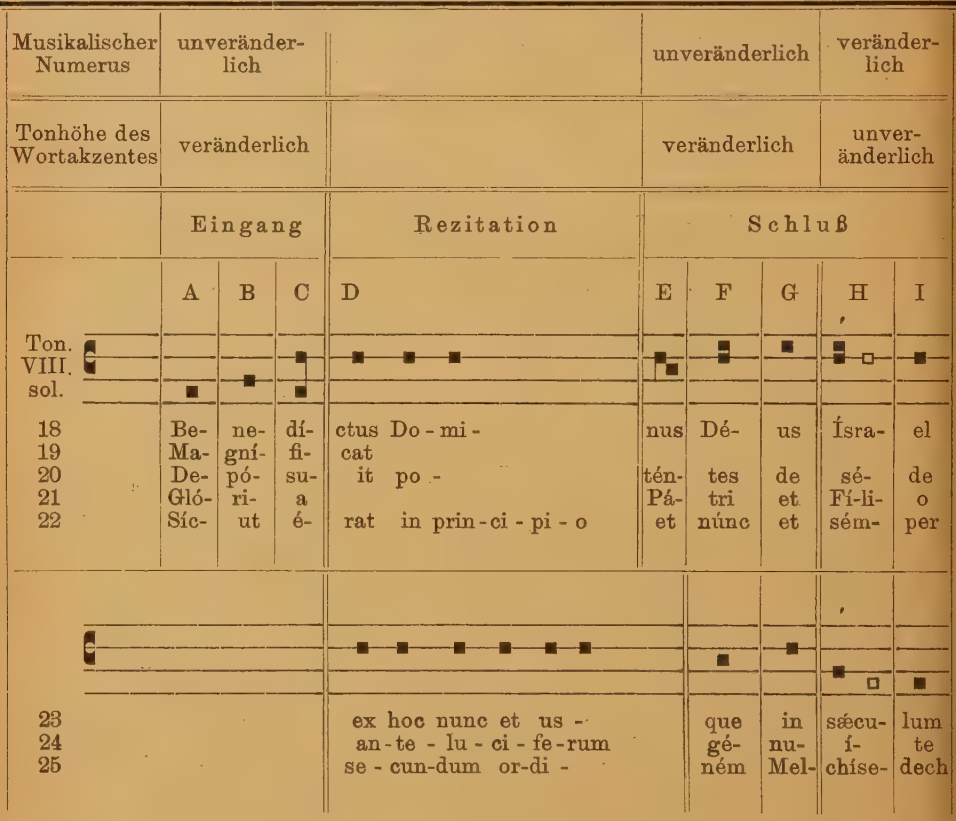
Dieselbe Ausgleichung zwischen Text und Musik in Numerus und Dynamik ist auch im Rezitativ der Psalmodie bemerkbar, wie nachstehende Tabelle zeigt:

Einfluß des musikalischen Numerus und Akzentes auf die Textunterlegung im Rezitativ des einfachen Psalmengesanges.

Musikalischer Numerus	unveränderlich			unveränderlich			veränderlich	
Tonhöhe des Wortakzentes	veränderlich			veränderlich			unveränderlich	
	Eingang		Rezitation	Schluß				
	A	B	C	D	E	F	G	H	I
Ton. IV.									
1		Dí-	xit	Do - mi - nus Do -		mi-	no	mé-	o
2		Be-	á-	tus vir, qui		tí-	met	Dómi-	num
3		Lau-	dá-	te, pú-		e-	ri,	Dómi-	num
4		Cré-	di-	di pro - pter		quod	lo-	cútus	sum
5				Se - de	a	déx-	tris	me-	is
6				In man-da - tis é -	jus	cú-	pit	ní-	mis
7				Lau - dá -	te	no-	men	Dómi-	ni
8				E - go au-tem hu-mi - li	á-	tus	sum	ní-	mis

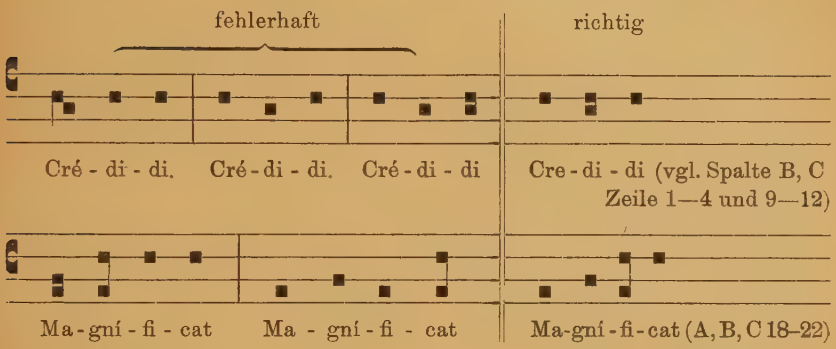
Musikalischer Numerus	unveränderlich			veränderlich				
Tonhöhe des Wortakzentes	veränderlich			unveränderlich				
Ton. VII.								
9	Dí-	xit	Do - mi - nus	Dómi-	no	mé-	o	
10	Be-	á-	tus vir, qui	tí-	met	Dómi-	num	
11	Lau-	dá-	te,	pú-e-	ri,	Dómi-	num	
12	Cré-	di-	di pro - pter	quód	lo-	cútus	sum	
13			Se - de a	déx-	tris	mé-	is	
14			In man-da - tis e - jus	cú-	pit	ní-	mis	
15			Lau - da - te	nó-	men	Dómi-	ni	
16			E - go au-tem hu - mi - li	átus	sum	ní-	mis	
17			Ex hoc nunc et	úsque	in	sæcu-	lum	

Einfluß des musikalischen Numerus und Akzentes auf die Textunterlegung im Rezitativ des feierlichen Psalmengesanges.

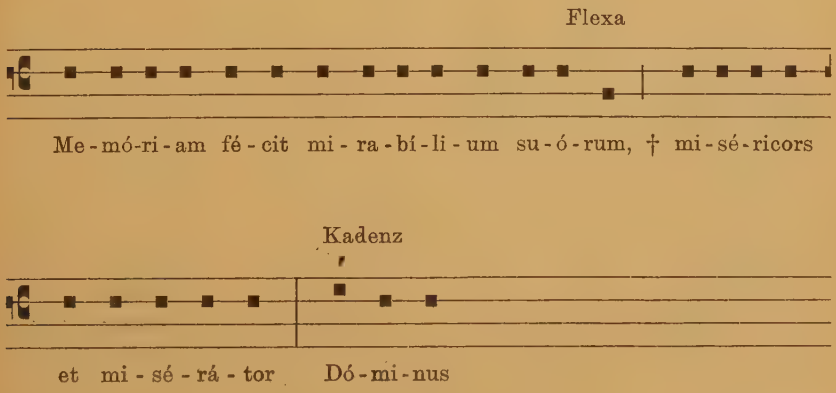

Musikalischer Numerus
unveränderlich
unveränderlich
veränderlich
Tonhöhe des Wortakzentes
veränderlich
veränderlich
unveränderlich
Eingang
Rezitation
Schluß
A B C D E F G H I
Ton. VIII. sol.
18 Be- ne- dí- ctus Do - mi - nus Dé- us Ísra- el
19 Ma- gní- fi- cat
20 De- pó- su- it po - tént- tes de sé- de
21 Gló- ri- a Pá- tri et Fí-li- o
22 Síc- ut é- rat in prin - ci - pi - o et núnc et sém- per
23 ex hoc nunc et us - que in sæcu- lum
24 an - te - lu - ci - fe - rum gé- nu- í- te
25 se - cun-dum or-di - ném Mel- chíse- dech

1. Im Eingang (Intonation) erhält jede Einzelnote oder Gruppe (A, B, C) eine Silbe; denn hier ist der Melodie-Rhythmus vorherrschend. Es darf also nie eine unbetonte Zwischensilbe (des dynamischen Daktylus ‚ . . Dominus) zwischen die zwei oder drei Noten (B 1—4 und A B 18—22) oder Notengruppen (B 1, 4; B, C 9—12; C 18—22) eingeschoben oder auf die erste Note der Gruppe verlegt werden; denn in der Psalmodie sind die Notengruppen unteilbar. Ebenso wenig dürfen zwei getrennte Einzelnoten auf einer Silbe zusammengruppiert werden.

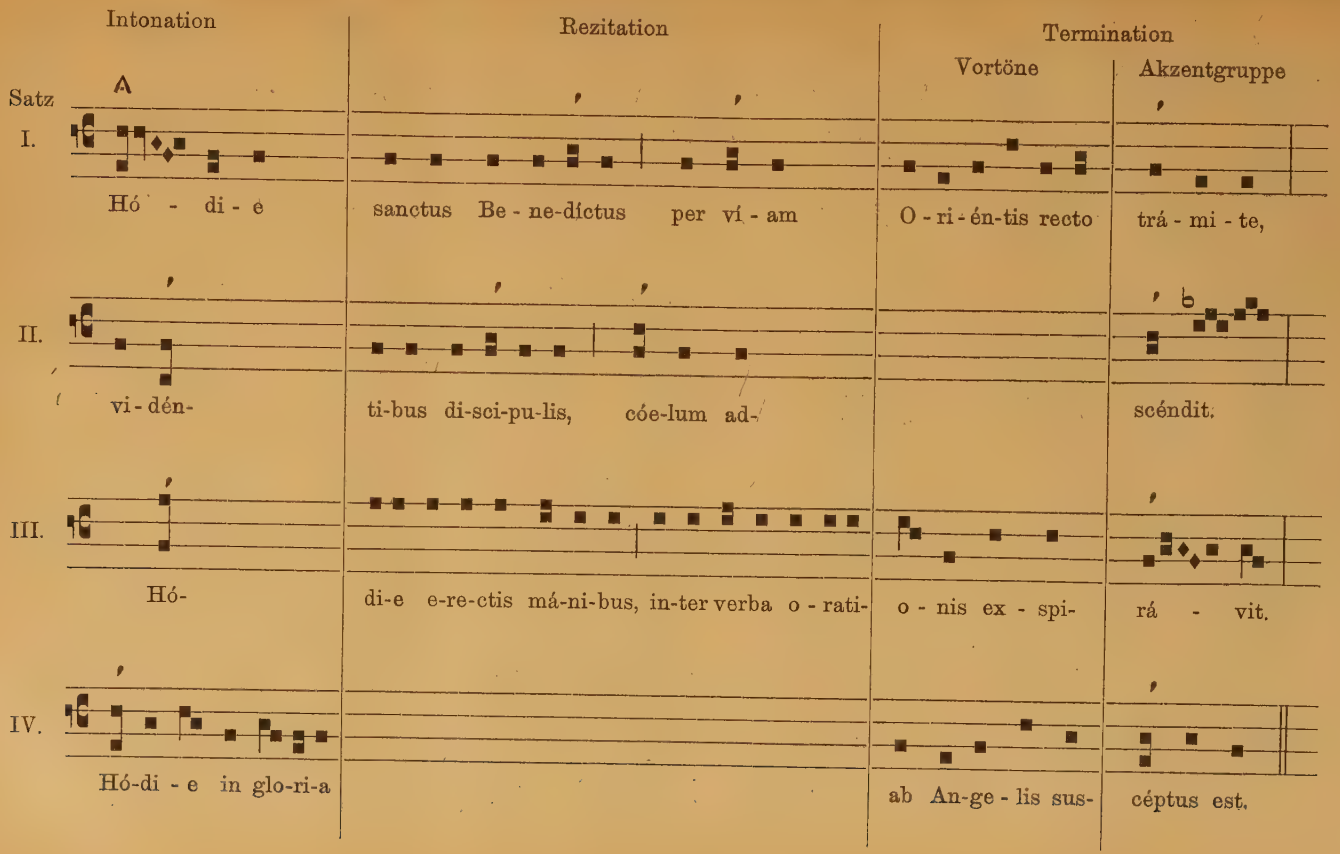
Es wäre daher folgende Textunterlegung:


fehlerhaft
richtig
Cré - di - di. Cré - di - di. Cré - di - di
Cre - di - di (vgl. Spalte B, C Zeile 1—4 und 9—12)
Ma - gní - fi - cat Ma - gní - fi - cat
Ma - gní - fi - cat (A, B, C 18–22)

2. Die Rezitation (tenor) umfaßt den ganzen Text, welcher zwischen der Intonation und Kadenz steht. Sie verläuft entweder auf einem Tone ohne Unterbrechung (Spalte D) oder sie wird bei längerer Ausdehnung durch einen Sekund- oder Terzfall (Flexa) unterbrochen, um Gelegenheit zum Atmen zu geben:



oder sie hebt in reicheren Melodien gewisse Akzentsilben durch einen Podatus hervor, wie in folgender Antiphon:

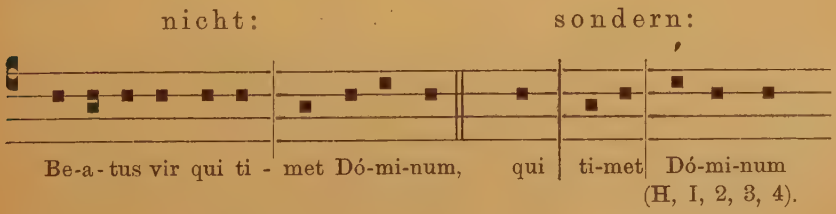

Intonation
Rezitation
Termination
Vortöne
Akzentgruppe
Satz
A
I.
Hó - di - e
sanctus Be - ne-dictus per ví - am
O - ri - én-tis recto
trá - mi - te,
II.
vi - dén-
ti-bus di-sci-pu-lis, cóe-lum ad-
scéndit.
III.
Hó-
di-e e-re-ctis má-ni-bus, in-ter verba o - rati-
o - nis ex - spi-
rá - vit.
IV.
Hó-di - e in glo-ri-a
ab An-ge - lis sus-
céptus est.

Um diese drei Arten von Rezitationen gut auszuführen, bedarf es nur einer genauen Beobachtung der Gesetze einer gesungenen oder gesprochenen Lesung und vor allem einer scharfen, aber kurzen Textakzentuation.

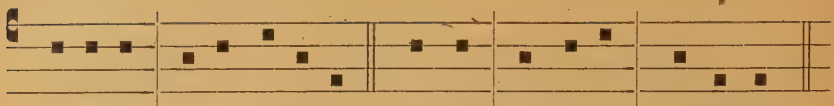
Im Rhythmus der Rezitation räumt also die Musik dem Texte die Alleinherrschaft ein.

3. Beim Schlusse der ersten Vershälfte (Mediante) und der zweiten Vershälfte (terminatio, Psalmschluß, Differenz) ist in der vorletzten Tabelle des Psalmengesanges nicht bloß der Numerus der Melodie (wie beim Eingang), sondern auch ihre Akzentuation maßgebend für die Textunterlegung; nämlich: der Numerus bei den Vorbereitungstönen, welche die eigentliche Kadenz (Tonfall) einleiten; die Akzentuation beim Tonfall selbst, dessen dynamischer Rhythmus aus einem einfachen (H, I 1, 8; 18—25) oder einem doppelten Trochäus (F G, H I 9—17) besteht. Während nun den Vorbereitungstönen (E F G 1—8; 18—22) je eine Silbe unterlegt werden muß, hat bei der eigentlichen Kadenz (H I) der Text sich der musikalischen Akzentuation anzuschließen. Diese ist aber entweder zweiteilig (ein dynamischer Trochäus ,.) oder vierteilig (zwei dynamische Trochäen: ,.⌒,.). Jedem dieser Akzentschritte hat nun der Text seine eigenen anzupassen, gleichviel ob sie nun Trochäen oder Daktylen (,..) sind. Das einzige Zugeständnis, welches die Musik hier dem Texte macht, besteht in der Vertauschung des Trochäus gegen den Daktylus (vgl. Spalte H und F in Zeile 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 17, 18, 21, 23, 25).

Die Tonhöhe des Akzentes bleibt immer die gleiche, mit anderen Worten: man dürfte nicht nach der Reihenfolge der Textsilben den Akzent auf die Töne la (Dominum) und si (Domini) verlegen, sondern auf si (Dominum) und sol (Domini):



(H, I, 2, 3, 4).

nicht: sondern:

(H, I, 7).

In der einfachen Psalmodie erhält also die Melodie den Akzent vom unterstehenden Texte bei der intonatio und bei den Vorbereitungstönen, welche den Tonfall einleiten. Aber beim Tonfall selbst hat sich der Textakzent unter den Musikakzent zu stellen, weil dieser von seiner Tonhöhe nicht weggerückt werden darf.

Dagegen paßt hier die Musik ihren Numerus demjenigen des Textes an, während bei der Intonation und bei den Vortönen (E, F, G 1—8. 18—22) des Psalmschlusses der Text sich dem Numerus der Melodie fügt, auch wenn dadurch die unbetonte Zwischensilbe (penultima brevis) mit einer Tongruppe belastet wird.

Aus dem Gesagten ergibt sich der Schluß, daß die Gesangsregel „Singe die Worte, wie du sprichst“ weder in der reichmelismatischen, noch in der halbmelismatischen, noch in der syllabischen Melodie, noch auch im Rezitativ der Psalmodie ausschließlich Geltung hat. Entweder beherrscht die Musik den Text durch ihren Numerus, schließt sich aber seinem Akzente an, oder sie beherrscht den Text durch ihren Akzent, fügt sich aber seinem Numerus.

Seltener sind die Fälle, in welchen die Musik Akzent und Numerus zugleich ohne Rücksicht auf den Text, ganz nach ihren eigenen Gesetzen handhabt. Nur in der Rezitation auf einem Tone ist die Herrschaft des Textes unumschränkt und ausnahmslos. In den melodischen Teilen des Rezitativs dagegen und in den vollständigen Melodien hat der traditionelle Choral zwar möglichste Berücksichtigung des Textrhythmus sich zur Regel gemacht, aber im Verhältnisse zunehmender Melismatik sich zahlreichere Ausnahmen von der Regel gestattet.

Auf dieses Vorrecht, den Rhythmus des Textes sich zu unterwerfen, hat die Musik volles Anrecht. Wenn schon in der

gesprochenen Rede der oratorische Akzent den grammatikalischen aufheben kann, so ist der musikalische Akzent noch mehr dazu berechtigt, weil er da in seiner eigenen Domäne ist. Und wenn die poetische Lizenz den Dichter bisweilen vom Zwange der grammatikalischen Akzentuation und des metrischen Schemas entbindet, warum dürfte der Musik, die doch die goldene Folie des poetischen Kleinodes ist, diese Lizenz nicht auch zugesprochen werden? Und wenn dies Vorrecht sogar der mehrstimmigen Musik eingeräumt wird, die doch in der Harmonie über ein reiches Mittel künstlerischer Ausgestaltung verfügt, dann hat in noch höherem Grade der einstimmige Choral ein Recht darauf, der seine Kunst einzig und allein in der Melodie entfalten kann.

Trotz dieser Freiheit vom Zwange des Textrhythmus nahmen die gregorianischen Meister doch Rücksicht auf die grammatikalischen Rechte der einzelnen Silben. Die Herausgeber der „Paléographie musicale“ haben die melismatische Bevorzugung der Akzentsilbe vor der unbetonten zweitletzten Silbe in Text und Notenbeispielen dem Leser deutlich vor Augen geführt:

1. Die Akzentsilbe: „Im melismatischen Gesang sind alle Silben der lateinischen Wörter einer musikalischen Erweiterung fähig, aber am meisten eignet sich dafür, nächst der Endsilbe die Akzentsilbe, und zwar wegen ihrer Bedeutung und Kraft. („Paléographie musicale“, Bd. III, S. 30.)

Ausnahmen von dieser Regel der Akzentuation kommen vor bei gewissen Rhythmen der gregorianischen Melodik; „im letzteren Falle tut die Musik nichts anderes als einem beweglichen und unregelmäßigen Texte gegenüber eine feststehende Modulation intakt erhalten, deren zeugende Kraft die Akzentuation des Originaltextes war, die als Vorlage für Nachahmungen gewählt wurde.“ (L. c.)

2. Die Endsilbe: Daß die Endsilbe schon im syllabischen Gesang etwas gedehnt werden muß, um die Wörter voneinander unterscheiden zu können, ist selbstverständlich. Das lehrt der angesehenste Rhetor der Römer: „Behufs Trennung der Wörter ist eine latente Pause zu beobachten.“ „Est enim quoddam in ipsa divisione verborum tempus latens.“

Wenn schon in der Sprache und Lesung „die Endsilbe eines Wortes und die Anfangssilbe des folgenden durch eine fast unmerkliche Pause getrennt werden soll“ (D. Pothier-Kienle, „Der gregorianische Choral“ X, 123), dann ist eine Schlußdehnung umsomehr in Halb- und Ganzschlüssen am Platze, gemäß der Lehre Ciceros: „Da das Ohr auf den Abschluß horcht und darin seine Befriedigung erwartet, so darf dieser des Numerus nicht entbehren.“ „Cum aures extremum semper exspectant, in eoque acquiescant, id vacare numero non oportet.“ („De Oratore“, 59.) Tritt aber die Melodie in melismatischer Ausstattung auf, so gebührt der Endsilbe das reichste Melisma.

3. Die unbetonte zweitletzte Silbe: „Die gregorianische Sammlung enthält manche Gesänge, in welchen die zweitletzte unbetonte Silbe stellenweise mit reichen Melismen, vielleicht bis auf zwanzig Noten ausgestattet ist. Aber diese seltenen Fälle sind eben nur Ausnahmen von der Regel, welche jene zu Hunderten an Zahl überragt.“ („Paléographie musicale“, IV, 108.)

Die Arbeit der gregorianischen Komponisten bei der Verschmelzung von Wort und Ton zu einem harmonischen Ganzen findet sich im 3. und 4. Band der „Paléographie musicale“ meisterhaft analysiert und an Notenbeispielen veranschaulicht. Der Leser wird dabei von Bewunderung erfüllt für die musikalische Feinfühligkeit der altchristlichen Meister. Nur notgedrungen machten sie von dem in der ganzen Musikwelt aller Zeiten anerkannten Vorrechte Gebrauch, ein Melisma auf die zweitletzte unbetonte Silbe zu legen, und wo sie dies taten, da geschah es mit allen Mitteln melodisch-rhythmischer Kunst, um dem Texte wie der Musik in gleichem Maße gerecht zu werden.

Aber wie sind die weitausgesponnenen Jubilationen auf der letzten Silbe des Alleluja zu rechtfertigen, welche dadurch ungebührlich in die Länge gezogen wird? Mit Entrüstung wendet sich ein moderner Schriftsteller von einer solchen Mißhandlung des Textes ab:

„Daß die reichen, nicht endenwollenden Jubilationen des Mittelalters, die sich namentlich in den Gradualgesängen über einem Vokal gebildet hatten, jetzt keinen Platz in der Liturgie

und keine Gnade mehr in den Augen der Sänger finden konnten, ist von selbst klar. Alles rief nach Kürzung der langen Choralmelodien. Darum begegnen wir in der Mitte des 16. Jahrhunderts auch bereits Konzilsbeschlüssen, welche sich mit dieser Sache befassen". „ . . . Es wird also hier schon ein Mißbrauch genannt, was im ganzen Mittelalter als gut und schön betrachtet worden war, nämlich die Neumen auf einer Schlußsilbe möglichst weit auszuspinnen." (Ahle, „Die Choralausgabe der heiligen Ritenkongregation", S. 22, 23.)

In den von Ahle im lateinischen Texte angeführten Konzilsbeschlüssen geschieht von den „Jubilationen der Gradualgesänge" mit keiner Silbe Erwähnung, sondern nur von den langen Vokalisen am Ende der Laudes- und Vesper-Antiphonen (in fine antiphonarum, in ultima syllaba cujuslibet antiphonae).

Auch sind diese textlosen Melodiesätze auf der letzten Silbe der Antiphonen nicht „im ganzen Mittelalter" gebräuchlich gewesen, sondern sie kamen erst im späteren Mittelalter auf und haben mit den echten gregorianischen Jubilationen gar nichts zu tun; der ursprüngliche Bestand des gregorianischen Sammelwerkes darf nicht verwechselt werden mit den spätmittelalterlichen Auswüchsen.

Die „Jubilationen des Mittelalters, die sich namentlich in den Gradualgesängen über einem Vokal gebildet hatten", sind ein ehrwürdiges Vermächtnis der heiligen Väter. Der heilige Augustinus gibt eine ebenso schöne wie überzeugende Rechtfertigung dieser Gesangsart: „Wer jubiliert, spricht keine Worte, sondern es ist ein Sang der Freude ohne Worte: es ist die Stimme des in Freude aufgelösten Herzens, das soviel wie möglich den Affekt auszudrücken sucht, wenn es auch den Sinn nicht versteht. Wenn der Mensch in seinem Jubel sich freut, so geht er nach einigen Lauten, die nicht der Sprache angehören und auch keinen besonderen Sinn haben, über zum Jauchzen ohne Worte, so daß es den Anschein hat, er freue sich zwar, die Freude sei aber zu groß, als daß sie sich in Worte umsetzen lasse." (Migne, P. L., 37, 1272.) Diese Stelle legt das allgemeine Bedürfnis der Jubilatio dar.

Andere desselben Schriftstellers beziehen sich auf ihre Anwendung im Dienste Gottes. In der Erklärung von Psalm 32 ruft der heil. Augustinus aus: „Und für wen geziemt sich diese Jubilatio mehr als für den unaussprechlichen Gott? Unaussprechlich ist er; denn die Sprache ist zu arm für ihn; und wenn die Sprache dir da nicht helfen kann, du aber auch nicht schweigen darfst, was bleibt anderes übrig, als daß du jubilierest, daß dein Herz sich freut, ohne Worte zu sagen, und die unermeßliche Weite der Freude sich nicht in Worten einschließen läßt.“

Mit welcher Wonne das Volk in diese Jubelgesänge einfiel, berichtet uns Cassiodor in seiner Erklärung des Psalmes 104: „Dies (Alleluja) ist die Lust der Gemeinde, die Pracht der heiligen Feste; es schmückt sich damit die Zunge der Sänger, freudig erwidert es das ganze Volk und wiederholt es in immer neuen Variationen, wie ein Gut, daran man nie satt werden kann.“ (P. L. 70, 742.) Und Bischof Durandus schreibt: „Kurz ist das Alleluja in der Sprache, lang in der Melodie; denn jene Freude ist zu groß, als daß sie sich in der Sprache ausdrücken könnte“ (Durandus, 13. Jahrgang, Gerbert, „De cantu“, I, 407). Abt Rupert von Deutz, 12. Jahrhundert, äußerte sich über diesen Freudengesang der Kirche, wie folgt: „Wenn wir die letzte Silbe des Alleluja in mehreren Neumen, ja in mehreren Neumengruppen hinausziehen, so tun wir es mehr, um zu jubilieren, als um zu singen.“ (P. L. 170, 29.) Was also schon im 5. und 6. Jahrhundert die Freude der Christenheit beim Gottesdienste ausmachte und das ganze Mittelalter hindurch Klerus und Volk heilig entzückte, wird wohl auch heute noch „Gnade finden“. Und was ehedem die ganze Gemeinde zu leisten vermochte und was bereits heute wieder die Schulkinder und einfache Landchöre mit Würde singen, das werden wohl auch Sänger fertig bringen, welche Figuralmessen „aufführen“.

II. Abschnitt.

Die Musik.

Es gibt Leute, die den Choral und die oratorische Prosa nicht zu den schönen Künsten rechnen, weil sie Poesie und Musik ohne Versmaß und Taktrhythmus sich gar nicht vorstellen können, wie wenn die Kunst im Schema zu suchen wäre.

Aber die gregorianische Melodie bedarf nicht des Taktrhythmus, um einer Stelle unter den schönen Künsten gewürdigt zu werden. Ihr Kunstgehalt ist demjenigen der mensurierten Melodie zum wenigsten ebenbürtig, ja vielfach überlegen. Zur Begründung dieser Thesis prüfen wir einmal die Kunstmittel der Musik an einigen Choralgesängen.

I. Teil.

Die Formschönheit.

Das natürliche Material der Tonkunst ist der Ton, seine Äußerungen sind Tonstärke, Tonhöhe und Tondauer. Die Regel, das Gesetz, wodurch diese drei Elemente zum Kunstwerk erhoben werden, heißt Ordnung in der Bewegung (sieh oben S. 93). Zur Bewegung des Tones in der Höhe und Tiefe ist Kraft und Zeit notwendig — Kraft zur Hervorbringung der Bewegung und Zeit zu ihrer Entfaltung und Vollendung. Die den Ton bewegende Kraft ist der Akzent oder Iktus, die Zeit der Bewegung ist die Dauer seiner Wirkung, oder die tonliche und zeitliche Ausdehnung der Akzentschritte. Tonstärke, Tonhöhe und Tondauer sind also die materiellen Elemente der Tonbewegung.

Die Ordnung in der Tonbewegung oder die geregelte Abwechslung der Akzentschritte und ihrer tonlichen und zeitlichen Ausdehnung heißt Rhythmus oder die Form des dreifachen Tonmateriales; sie erhebt dieses zur Kunstform der Dynamik, Melodik und des Numerus. Diese Formen können sich aber in einer streng-regelmäßigen (numerus adstrictus — Mensur) oder in einer annähernd regelmäßigen (numerus solutus — oratorischer Numerus) Wiederkehr derselben Zählzeiten, Akzentschritte und Tonfiguren offenbaren.

Es fragt sich nun, wie äußert sich in der Dynamik, Melodie

und im Numerus der Choralgesänge eine Gesetzmäßigkeit oder Kunstregel?

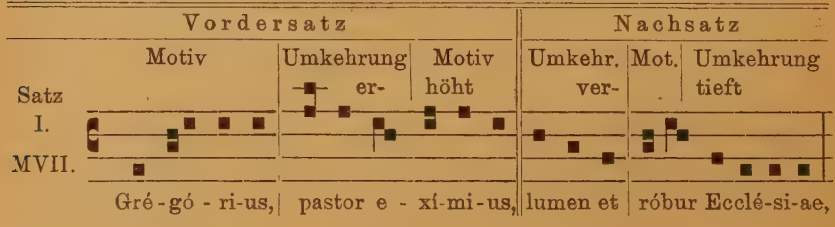
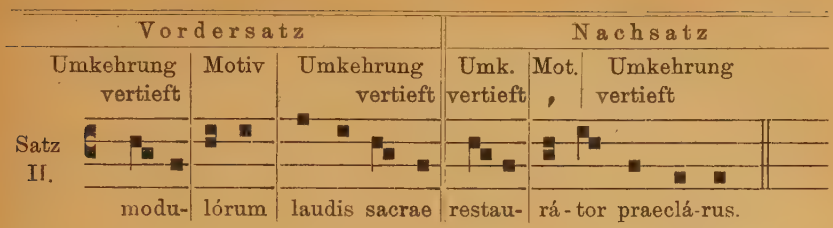
Der dynamische Rhythmus tritt zu Tage in den annähernd und stellenweise streng regelmäßigen Akzentschritten des Einganges (intonatio), des Halbschlusses oder mediatio und des Ganzschlusses oder terminatio der Rezitative (Beispiele sieh oben S. 141—143), der syllabischen (S. 136) und melismatischen Melodien (S. 103—106, 124, 125 und 144).

Der numerische Rhythmus offenbart sich in den annähernd und stellenweise streng regelmäßigen Verhältnissen der Tonzeitenzahl der musikalischen Einzelglieder, Satzteile und Sätze bei den Rezitativen (Beispiel S. 141—143), bei den syllabischen (S. 108), halbmelismatischen (S. 103), reichmelismatischen Melodien (S. 105, 106, 108). Geeignete Beispiele von gregorianischen Numerus sieh in Dr. Wagners „Einführung in die gregorianischen Melodien", I. Aufl., S. 220 ff.

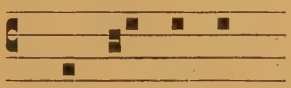
Der melodische Rhythmus zeigt sich in den charakteristischen Tönen der Choraltonarten und in den darauf beruhenden Tonfiguren der Melodien; ferner in dem melodischen Aufsteigen des musikalischen Satzanfanges und in dem bald einfachen, bald reichen Tonfall bei den Halb- und Ganzschlüssen, sowie in den musikalischen Reimen der Sätze und Satzteile; endlich in den melodischen Variationen der Motive durch Wiederholung (Kompar), Umkehrung (conversio) und Erweiterung (progressio) in gleicher, höherer oder tieferer Lage, durch Füllung großer Tonschritte oder Lichtung der Tonläufe, endlich durch Umrahmung (inclusio), Kreuzung (alternatio) u. dgl. m.

Als Beispiele mögen nachstehende Gesänge dienen:

§ 1. Syllabische Melodie.

Antiphon zum heil. Gregor dem Großen, 12. März:

Der Text dieser Antiphon preist den heiligen Gregor den Großen als den Hirten der Völker, als das Licht und die Stärke der heiligen Kirche, sowie als den Ordner ihres liturgischen Gesanges.

Dem Texte ist das melodische Kleid wie auf den Leib geschnitten: Gleich dem aufgehenden Tagesgestirne steigt in der Melodie der Heilige aus der Stille der Mönchszelle wie ein Riese zum Throne der geistlichen Weltregierung empor:



Die päpstliche Laufbahn beginnt er mit der Zuwendung seiner „wachsamen“ Hirtensorge für die Völker der Erde, deren Herzen ihm entgegenjubeln:

Dann läßt er sein Licht in die ganze Welt hinausstrahlen und verteidigt mit Manneskraft die Rechte des römischen Stuhles gegen anmaßende Rivalen:

Zuletzt krönt er seine hohepriesterliche Wirksamkeit mit der Ordnung des kirchlichen Gotteslobes, um dann, der untergehenden Sonne gleich, sein müdes Haupt zur ewigen Ruhe niederzulegen:

I. Was zunächst die hier beobachteten Gesetze der Tonartentheorie anlangt, so erscheinen am meisten berücksichtigt:

1. Die drei Haupttöne der siebten Tonart:

a) Der Grundton sol (G) leitet die Antiphon ein und schließt die beiden Sätze mit dem letzten Musikakzente ab.

b) Der Dominantton re (d) klingt am öftesten wieder als akzentuierter Rezitationston, welchen die übrigen Töne wie Ranken umspielen.

c) Der Mediantton si (h) eröffnet den energisch aufsteigenden Akzentschritt auf den Worten: Gregórius, róbur und restaurátor.

d) Der Tonumfang umschließt die ganze Tonleiter, indem die Melodie auf dem Grundtone einsetzt und sich bis zum Oktavton auf dem Worte pastor emporschwingt.

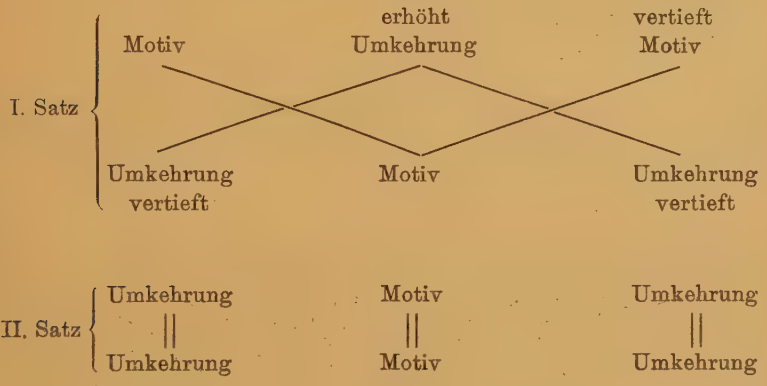
2. Die Tonfiguren beim Eingang (Gregorius) und in den beiden Nachsätzen sind für die siebte Tonart charakteristisch.

II. Das Baugerippe bildet eine musikalische Periode, bestehend aus zwei Sätzen, deren jeder einen Vordersatz und einen Nachsatz enthält.

1. Der erste Vordersatz beginnt mit dem Aufstieg der Melodie, die beiden Nachsätze schließen mit dem Abstieg derselben; die beiden letzteren haben auch dieselbe Tonbewegung gemein und verleihen dadurch dem Ganzen Einheit. Die erste Kadenz zeichnet sich außerdem durch den Cursus tardus: róbur Ecclésiae und die zweite durch den Cursus planus:

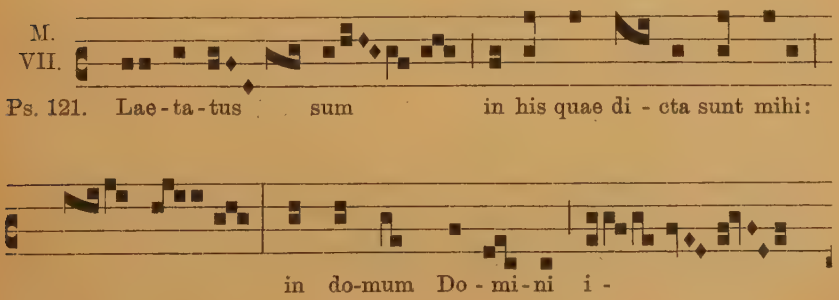
(restau)-rator praeclarus aus — Schlußrhythmen, welche in der gregorianischen Tonkunst typisch und geläufig sind.

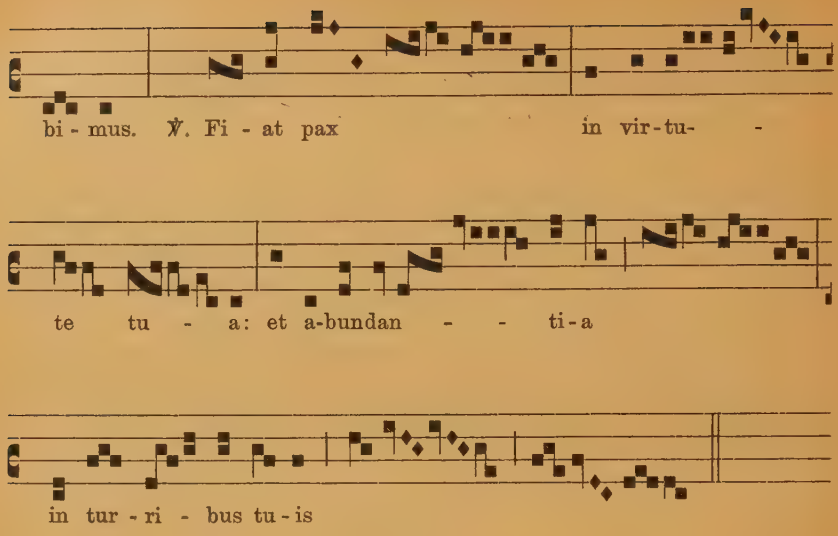
2. Der ganzen Antiphon liegt ein einheitliches Motiv zu Grunde. Seine Variationen bestehn in der Umkehrung, Erhöhung und Vertiefung derselben, sowie in ihrer verschiedenen Reihenfolge. Alle vier Satzteile zeigen eine Umrahmung der Variationen, indem bald die Umkehrung vom Motiv (erster Vordersatz), bald das Motiv von der Umkehrung (Nachsätze) eingeschlossen ist. Bei den beiden Teilen des ersten Satzes tritt eine Kreuzung zu Tage, und zwar nicht bloß in der Aufeinanderfolge der Variationen, sondern auch ihre Höhenlage, wogegen im zweiten Satz eine Wiederholung sich bemerkbar macht:



§ 2. Melismatische Melodie.

Der Gradualgesang des vierten Fastensonntags.





„Des freu ich mich, was mir gesagt worden: Ins Haus des Herrn wallen wir. ℣. Der Friede wohn' in deiner Feste und reichlich Glück in deinen Burgen."

Der hier angeklungene 121. Psalm war im Alten Bunde ein Wallfahrtslied der Jerusalempilger. Passend verwendet ihn daher die Kirche des Neuen Bundes als liturgisch-mystisches Wallfahrtslied am vierten Sonntage der Fastenzeit, die eine Zeit der bußfertigen Pilgerfahrt ins himmlische Jerusalem ist.

„Obschon dieser Sonntag in die kirchliche Bußzeit fällt, so atmet seine Liturgie doch Trost und Freude. . . . Es ist vornehmlich die Himmelsfreude, der vollendete Siegespreis des Kreuzes und das selige Ziel der irdischen Bußfahrt, welche unser Lied am Lätaresonntag besingt: Ja, wie „freue ich mich dessen, was mir gesagt wird: Wir ziehen in das Haus des Herrn", in den Glorienpalast des Dreieinen mit seinen entzückenden, immer neuen Schauspielen. (Gradual-Responsorium oder der erste Melodiesatz.) „Friede und Überfluß" wohnen in der hymnendurchbrausten himmlischen Sion. Ja, „es ist Friede in der Feste, Gottes Lehre, heilige Sabbatruhe

und die beglückendste Heilssicherheit, so für immer Furcht, Sorge und Trauer bannen. Und dieser ‚Friede' birgt und hütet der Seligkeit ‚Übermaß', die ‚Überfülle' aller Güter, deren mattes Spiegelbild die Güter der Schöpfung sind. Aus der Gottheit innerstem Wesensschoße flutet die Freuden-‚Fülle' gleich einem Wassersturze, dessen majestätischer silberner Wogendrang sich immer gleich bleibt und doch immer frisch strömt. Es ist ein überschwengliches, unaufhörliches Trinken aus dem unendlich tiefen Borne der Gottesweisheit und Gottesgüte. Fürwahr ‚Überfluß ist in deinen Türmen, Jerusalem', eine Überfülle unergründlicher Lieblichkeit, Süße und Freude ohne Schranken, ohne Abnahme und Verkürzung." (Dr. Maurus Wolter, „Psallite sapienter", Bd. V, S. 10—12.)

Von ähnlichen Gedanken hat sich der Komponist obigen Liedes inspirieren lassen. Es ist in Wahrheit der schwungvolle Gebetsgesang eines Heiligen. Gleich einem Lichtbilde spiegelt seine Melodie die Empfindungen einer in Gott gefestigten Seele ab, die, losgelöst von allem Irdischen, mit Siegeszuversicht der ewigen Seligkeit entgegenblickt.

Für lyrische Begeisterung ist die siebte Tonart G-g wie geschaffen; darum hat der liturgische Sänger seine Harfe auf diese Tonart gestimmt.

Einem Herolde gleich, der etwas Freudiges zu verkünden hat, beginnt der gregorianische Melodist sein: „Des freu' ich mich" (Laetatus) auf dem hohen c und umspielt auf „sum" in graziösen Wellenlinien den Dominantton d, um dann bei „in his" plötzlich sich zur Spitze der Tonleiter (g) emporzuschwingen und „bei der frohen Kunde" (quae dicta sunt) diesen Gipfelpunkt in originellen Wendungen wie einen Rezitationston zu umranken, bis der Sänger auf dem Worte „mihi" wieder auf den Dominantton hinabsteigt. Doch der Jubelruf genügte keineswegs, sein von Freude überquellendes Gemüt zu sättigen: gleichsam meditierend singt er ohne Worte mit auf- und absteigenden Melismen weiter, um schließlich wieder den schon vorher erfaßten Ton d zu ergreifen und festzuhalten. Nunmehr befriedigt, schwebt der Sänger auf den Worten „in domum Domini" langsam und stufenweise hinab zum Grundton G, aber nur um das nahe Ende seiner Freudenbotschaft schon von ferne kurz anzukündigen. Denn sofort eilt er bei „ibimus" in zwei

Terzensprüngen wieder hinauf zum Dominantton d; hat ja doch der Gedanke „es geht in das Haus Gottes“ im Herzen des betenden Sängers neue Gefühle unsäglicher Wonne geweckt. Von dieser dominierenden Stelle läßt er sich jetzt allmählich auf melodischen Blüten zuerst nach c, dann nach h, hierauf nach a hinab, um, wieder nach einer melismatischen Ausrankung, im Schlußtone G seine Freudenbotschaft abzuschließen.

Doch, beim Anblicke des nahen Gottestempels wird der Sänger von der Fülle des „Friedens“ entzückt, die dort dem Erdenwaller entgegenwinkt, und von neuer Begeisterung hingerissen, eilt er, auf dem Torculus der Silbe Fi seine Adlerschwingen wie auf der Erde anschlagend, bei „Fiat“ im Fluge aufwärts zu noch größerer Höhe über das obere g hinaus; dann schwebt er in weitem, schlankem Bogen auf dem Worte „pax“ mit majestätischer Ruhe hernieder auf d, und, die segensvollen Wirkungen des „Friedens“ überdenkend, umwirbelt er in elastischen Tonbiegungen nochmals die zurückgelegte Bahn von g nach f, e und de herab.

„Friede herrscht in deiner Feste!“ — Der Gedanke an die uneinnehmbare Friedensburg des Himmels bezaubert das Sängerherz von neuem, und wonnetrunken rauscht er auf den Fittichen lyrischen Schwunges nochmals in die Höhe, und als ob er den unendlichen Kreis der Himmelsräume beschreiben wollte, zieht er bei den Worten „in virtute“ in großartiger Spannweite einen Bogen von c nach d, f hinauf bis zum oberen a und von da „stufenweise“ jeden Ton mit einem melodischen Blümchen bedenkend, herab bis a, um auf dem Worte „tua“ noch einmal auf- und abschwebend, in G sein Jubellied abzusetzen.

Aber die überschwengliche Freude läßt den Sänger noch nicht zur Ruhe kommen. Das unabsehbare Heer der himmlischen Geister, die sein ekstatischer Seherblick schon im Himmel schaut, erhebt sein Herz zum neuen Triumphgesang: in kühn aufsteigender Tonbewegung stürmt er mit mächtigen Flügelschlägen hinauf zu den weitausragenden Spitzen der Oktave: von G zu c, von a zu d, von d zu g und wiegt sich hier oben, der Lerche gleich, im Zenith, den Ton f umjubelnd. Dann gleitet er hernieder auf den Dominantton d, aber nur, um nochmals sich in die Höhe zu schwingen; denn, wie wenn er sich am Anblicke der himmlischen Herrlichkeit nicht ersättigen könnte, erfüllt er

den sonnigen Äther mit meisterhaft verschlungenen und abwärtsgleitenden Variationen, bis er seine Tonwellen in das d einströmen lassen kann, um gleichsam tief aufzuatmen.

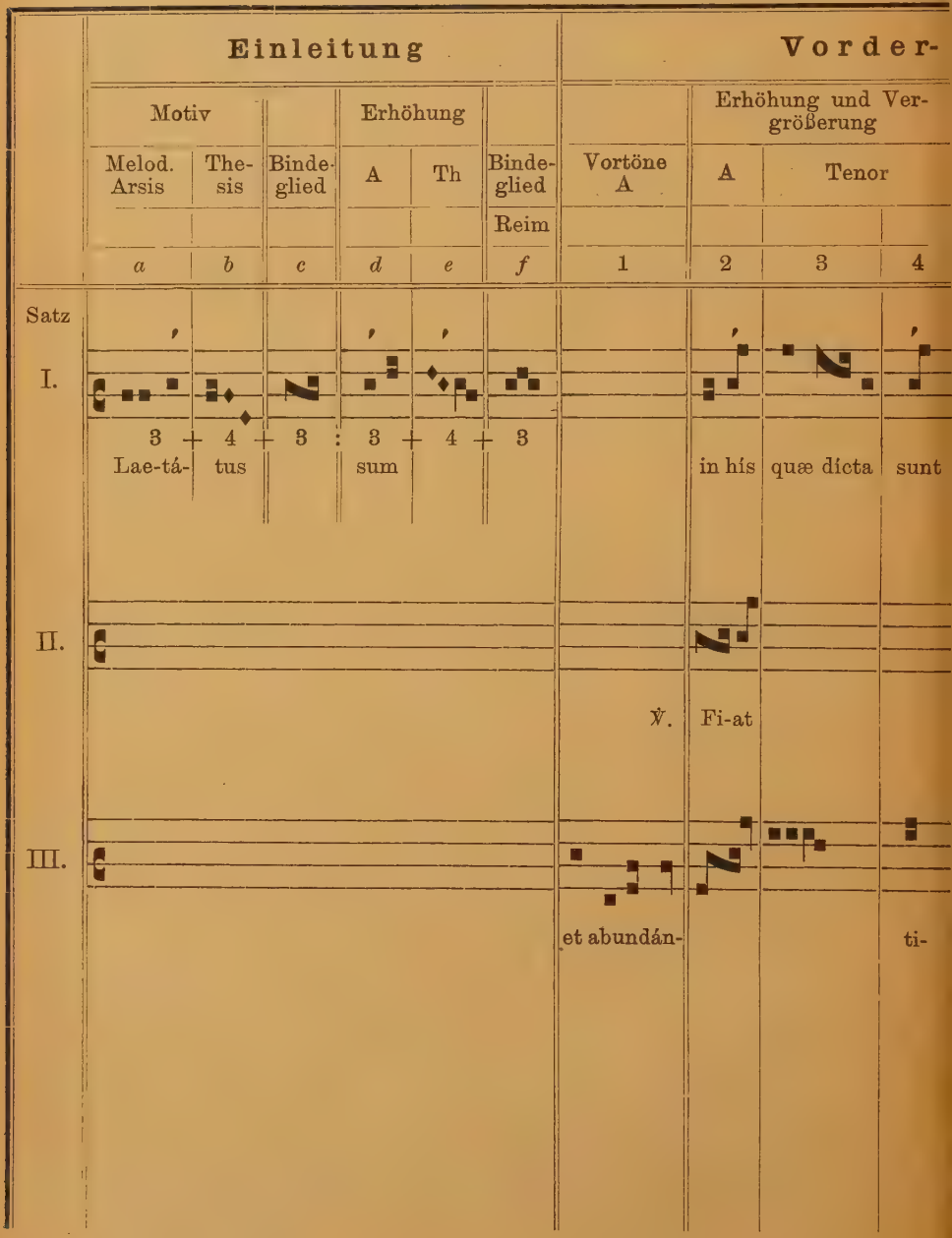
„Überfluß erfüllt die Türme des himmlischen Jerusalem.“ Von den Grundfesten dieser Türme ausgehend, erfaßt der Sänger bei den Worten „in turribus tuis“ den Grundton der Skala G und mißt nun mit großen Tonschritten G—d, a—e, c—f die mächtigen Abstufungen der Stockwerke der Himmelsburg. Jetzt tritt er den Abstieg an und schreitet auf ruhigen Melismen von der Dominante d nach der Mediante h zur Finale G herab, um auf diesem Grundtone seinen weihevollen Jubelgesang abzuschließen.

Beim ersten Absingen oder Anhören dieser oder ähnlicher Melodien wird man sie zwar noch nicht verstehn. Aber, je öfter sie an unser Ohr schlagen, desto mehr werden wir ihre Klangwirkungen gewahr und verkosten allmählich den ganzen Reichtum ihrer Genüsse. Freilich bedarf es dazu eines empfänglichen Gemütes, und dies muß ein Sänger der gregorianischen Lyrik haben, wenn er ausdrücken soll, was in diesen heiligen Tonschöpfungen lebt, betet und jubelt.

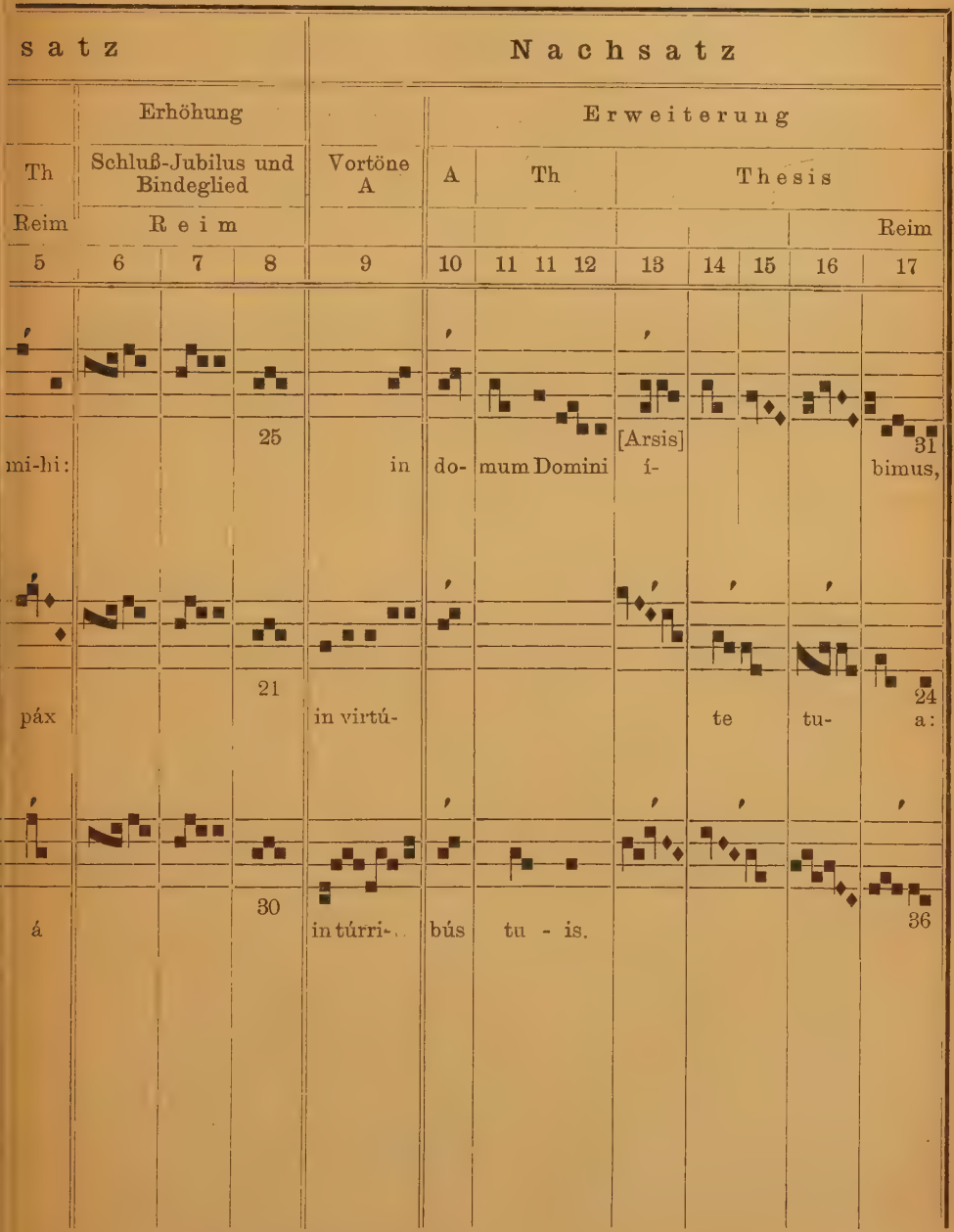
Die verschwenderische Fülle dieser Tonempfindungen ist jedoch nicht regellos ausgegossen, sie ist nicht ein primitives „Jauchzen und Jodeln, untermischt mit italienischen Schnörkeln“, sondern ein organischer Bau mit scharf gezeichnetem Grundrisse.

Dies soll an nachstehender Tabelle veranschaulicht werden:

Grundriss des Gradual-



Gesanges „Laetatus sum“.



Auf obiger Tabelle gewahren wir drei Melodiesätze: Der erste ist gebildet vom Gradualresponsorium, welches seinen Namen davon hat, weil dieser erste Teil früher vom Chore nach dem Psalmverse wie eine Antiphon nach ihrem Psalm wiederholt wurde. Die zwei folgenden Sätze gehören dem Gradualverse an, welchen der Solist zu singen hat. Wenn wir von der Einleitungsformel auf Laetatus sum absehen, welche das Motiv (a, b) und seine erste Variation (Erhöhung — d, e) gleichsam als Vorlage (Spalte a—f) für die Arbeit des Komponisten zur Schau trägt, haben alle drei Sätze denselben Bau:

Die Spalten 1 bis 5, beziehungsweise 8 enthalten den Vordersatz, 9 bis 17 den Nachsatz. Wie die Einleitung durch das Bindeglied f zum Vordersatz überleitet, ebenso dient der Schlußjubilus 6, 7, 8 als Bindeglied der drei Vordersätze mit ihren Nachsätzen. Die drei Vordersätze zeigen sowohl in der melodischen Arsis (2) als auch in der Thesis (5) einen Quintenschritt, der wie das erwähnte Bindeglied dem Ganzen Einheit verleiht.[1]) Dazu tragen auch die Reime f, 5, 6—8 und 17 nicht wenig bei sowie die Variationen des Eingangsmotives, welches beim Vordersatz in erhöhter, beim Nachsatz in vertiefter Lage und beim Vordersatz in Vergrößerung der Intervalle, beim Nachsatz als Erweiterung des Numerus wiederkehrt. So geht durch die bunte Mannigfaltigkeit der Melodie ein einheitlicher Zug, ein Kunstgesetz, das sich bei jedem, sowohl dem reichsten als auch dem einfachsten Gesangstück der gregorianischen Urform nachweisen läßt. Vgl. Kienle, „Choralschule", II. Teil, 9. Kap. und Anhang, 3. Kap.; Birkle, „Katechismus des Choralgesanges", 1903, S. 25 ff.

Ein anderes Kunstgesetz offenbart sich auch in der Modalität: Der siebten Kirchentonart entsprechend, treten die Tonika G, die Mediante h, die Dominante d und der obere Grenzton der Tonleiter g besonders deutlich hervor.

Der Numerus der Kunstprosa zeigt sich auch in unserem Musikstücke: Das Motiv und seine erste Variation (auf Laetatus sum) bildet eine regelmäßige Umrahmung (inclusio) in den Proportionen der Tonzeiten: 3 + 4 + 3. Beide Umrahmungen

[1]) Interessant ist auch die freiere Behandlung des Tenors (der Rezitation) im I. Satz, Spalte 3 und 4.

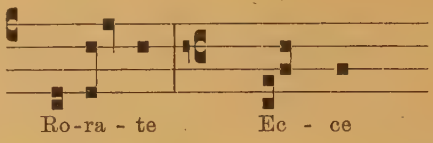
bilden eine Gleichheit (compar): 10 : 10. Die Vorder- und Nachsätze der drei Hauptsätze stehn zueinander fast im gleichen Verhältnisse der Fortschreitung (progressio):

Satz	Vordersatz		Nachsatz	Verhältnis
I	25	:	31	4 : 5
II	21	:	24	7 : 8
III	30	:	36	5 : 6

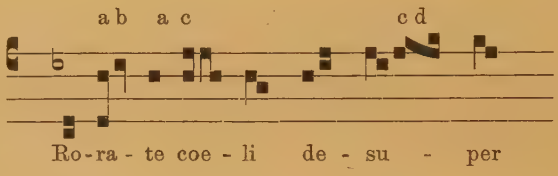
Wie der melodische und numerische Rhythmus, so macht sich in unserem Liede auch der dynamische geltend. Der tonische Akzent ist bekanntlich seinem Wesen nach ein Hochton, d. h. auf einer Einzelnote ist der Akzentton in der Regel höher als der vorausgegangene akzentlose Ton (Satz I, Spalte a und d, 5; Satz III, Spalte 2). In der Notengruppe dagegen pflegt der (erste) Akzentton die übrigen Töne des Akzentschrittes in die Höhe zu treiben: Satz I, 2, 4, 10; II 2, 5, 10; III 10. Dies trifft hauptsächlich beim Satzanfang (beim Aufgang der Melodie) zu. Beim Satzschlusse aber (Niedergang der Melodie) tritt der tonische Akzent gern als Pressus auf, und zwar in tieferer Lage: Satz II, 13, 15, 16; III 15, 17. Vorstehende Tabelle gibt von diesem Aufgang und Untergang der Melodie ein anschauliches Bild (I a—b, d—e; 2—5, 9—12, 13—17. II 2—5, 9—17. III 1—5, 9—17).

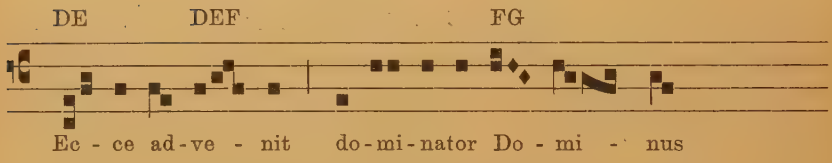
Für die motivische Bearbeitung eines melodischen Gedankens hatten die alten Neumenschreiber noch volles Verständnis. Der Kodex 359 von St. Gallen (saec. 9, lithographische Kopie des P. Lambillotte), Kodex 339 derselben Abtei (s. 10), Kodex 121 von Einsiedeln (s. 11) und Kodex 159 von Montpellier (s. 11) zeigen noch dieselbe rhythmische Gliederung, nicht so die späteren Handschriften, die ich im Augenblicke zu Rate ziehen kann, nämlich Kodex II 444 der Universitätsbibliothek von Graz (s. 12), Kodex I 807 und Kodex I 1655 (s. 14?) derselben Bibliothek, ferner die Handschrift Nr. 28 (s. 14 oder 15) der Stiftsbibliothek, O. S. B., von Sekkau und die Drucke Nr. 26 vom Jahre 1488 und Nr. 29 vom Jahre 1536 derselben Abtei. Vom 12. Jahrhundert an scheint die motivische Kunst auch in Deutschland abhanden gekommen zu sein, und zwar nicht bloß in der für Variationen so wichtigen Notengruppierung, sondern auch in der Verwendung melodischer Ausdrucksmittel. So wird z. B. in

den meisten Handschriften der deutschen Familie durch den Terzensprung a—c und D—F



die vom Komponisten beabsichtigte stufenweise Steigerung a b, a c, c d





und DE, DEF, FG vollständig aufgehoben.

Der gleiche Mangel an musikalischem Verständnis gegen Ende des Mittelalters offenbart sich auch in der Verkürzung der vom Melodisten wohl überlegten Bistropha ▪▪ und Tristropha ▪▪▪. Für die Herstellung des gregorianischen Rhythmus sind eben die ältesten Kodizes unentbehrlich.

Daß diese und ähnliche Variationen der Motive im gregorianischen Gesang nicht dem Zufall zuzuschreiben sind, sondern im Mittelalter einen Gegenstand der Musikwissenschaft bildeten, geht aus dem von Dr. Fleischer („Neumenstudien", I, 86) zitierten 86. Kapitel des Monte Cassineser Traktates über die Neumen (9. Jahrhundert) sowie aus dem 16. Kapitel des „Micrologus" von Guido von Arezzo (s. 11) hervor; die letztere, längere Stelle verdient hier im Wortlaute angeführt zu werden: Im Kapitel 26, welches den Titel führt „Über die vielfache Verschiedenheit der Töne und Neumen" heißt es: „Die Bewegung der Töne, welche, wie schon gesagt, aus den sechs verschiedenen Tonschritten des einstimmigen Gesanges entstehn kann, geschieht durch die Arsis und Thesis, d. h. Hebung und Senkung der Töne. Durch diese zweifache Tonbewegung wird jedes Neuma (Motiv) gebildet, wenn

man von den sich wiederholenden und einfachen Tönen absieht. Sodann werden Arsis und Thesis bald mit sich selbst verbunden, nämlich Arsis mit Arsis und Thesis mit Thesis (Fortschreitung); bald eine mit der andern, nämlich Arsis mit Thesis und Thesis mit Arsis (Umkehrung); die Verbindung selbst erfolgt bald aus ähnlichen, bald aus unähnlichen Tonbewegungen. Unähnlichkeit aber ist vorhanden, wenn aus den obengenannten Bewegungen, d. h. von Ganz- und Halbtönen, von Terzen u. s. w. die eine mehr oder weniger Töne hat als die andere (Vermehrung, Verminderung der Töne) oder kleinere oder größere Intervalle (Erweiterung, Verengerung). Je nachdem die Bewegung unähnlich oder ähnlich ist, kann eine die andere überragen oder tiefer oder in gleicher Höhe sein, indem das Ende der einen Bewegung mit dem Anfange der andern dieselbe Tonstufe gemein hat; oder sie kann dazwischengeschoben sein, indem die eine innerhalb der andern sich befindet, aber weniger tief und hoch ist. Oder sie kann gemischt sein, d. h. dazwischen oder darunter oder darüber oder daneben. Wiederum können diese Stellungen zerlegt werden entsprechend den verschiedenen Arten der Vertiefung und Erhöhung, der Zu- und Abnahme. Auch können die Neumen (Motive) durch alle diese Veränderungsformen der Arsis und Thesis variieren, die Abschnitte aber nur teilweise.“ (Nachahmung, Füllung der Tonsprünge und Lichtung der Tonläufe, Verschiebung, Verkettung u. dgl.)

Es gebricht also dem gregorianischen Choral keineswegs an ästhetischen Vorzügen, die ihm einen Ehrenplatz im Tempel der Tonkunst verschaffen. Dieser hohe Kunstwert ist es aber auch, der die gregorianischen Melodien würdig macht, im Tempel Gottes zum Lobe des Dreieinen verwendet zu werden.

Indessen ist für diesen letzteren Zweck das formschöne Moment nicht allein ausschlaggebend; auch ideale Eigenschaften müssen hinzutreten, um der schönen Melodie den ästhetischen Vollwert zu verleihen.

II. Teil.

Der Ideengehalt.

Die Idee entlehnt der Komponist eines Gesangstückes dem Inhalte und der Form des Textes. Die epische Form verlangt eine ruhige Tonbewegung, die lyrische Form eine lebhafte. Epischen Charakter haben z. B. der Introitus des Ostersonntags

„Resurrexi“ und die Magnifikat-Antiphon des Samstags vor Quinquagesima „Pater fidei nostrae“. Doch sind epische Gesänge im gregorianischen Chorale eine Seltenheit; den Riesenanteil hat die Lyrik.

§ 1. Ausdrucksfähigkeit. Der Inhalt des Textes leiht dem Komponisten die Gefühle, die er ausdrücken soll: Freude oder Trauer, Hoffnung oder Furcht, Sehnsucht oder Abneigung. Doch finden diese seelischen Empfindungen ihren Ausdruck nicht in der Melodie, sondern im Tempo; denn eine und dieselbe Melodie kann, wenn schnell gesungen, Freude ausdrücken, dagegen Trauer, wenn sie ein langsames Tempo erhält. So z. B. wandelt sich der schwungvolle Freudengesang des Graduale Laetatus sum durch eine langsame Tonbewegung sofort in erhabene Trauer, so daß die Melodie mit entsprechendem Texte sich ebensogut am Feste der „Sieben Schmerzen“ verwenden ließe. Das Gemeinsame dieser beiden so entgegengesetzten Stimmungen ist die der Melodie innewohnende Erhabenheit und Größe. Ihr Gegensatz ist die Anmut und Zartheit, die sich für geringere Affekte eignet. Als Beispiel für die letzteren dient das Graduale „Benedicta et venerabilis“.

Der musikalische Ausdruck ist bald logischer, bald pathetischer Natur, je nachdem er einen Gedanken oder ein Gefühl zum Gegenstand hat, d. h. entweder etwas bejaht, verneint, bezweifelt, fragt, verweist, tadelt, ermahnt oder Freude, Trauer, Klage, Bangigkeit, Bußgesinnung, Dankesinbrunst, flehentliche Bitte, Sehnsucht, Abneigung, Haß u. dgl. darstellen soll.

Im musikalischen Ausdrucke steht der gregorianische Choral anerkanntermaßen unerreicht da. Man sehe nur die folgenden Beispiele in der Ausgabe von „Solesmes“ nach:

Frage: Antiphon: Cum audisset Job . . .: sustineamus? Antiphon: Quo abiit . . . mulierem?

Verweis: Antiphon: Ait Dominus villico . . .: serve nequam. Antiphon: Scriptum est . . .: Vos autem.

Tadel: Antiphon: Intravit autem . . .: Amice.

Ermahnung: Antiphon: Estote fortes; Antiphon: Martyrum chorus.

Hochtragische Vorhersagung: Antiphon: Tradetur enim.

Zwiegespräch: Kommunion: Fili, quid fecisti nobis sic. Antiphonen: Nemo te condemnavit. O virgo virginum. Tu es qui

venturus es. Magister quod est. Magister quid. Stans autem Jesus. Dixit paterfamilias. Quomodo fiet istud. Extollens vocem. Quem vidistis.

Wortspiel verdeutlicht durch Tonspiel: Antiphon: Gregorius, monachorum speculum „pater urbis, orbis deliciae". Antiphon: Unus autem ex illis, ut vidit quod „mundatus est, regressus est".

Tonmalerei, sieh oben Seite 100.

Dramatische Lebhaftigkeit: Introitus: Accipite jucunditatem. Offertorien: Stetit angelus, Reges Tharsis. Filiae regum. Precatus est. Assumpta est. Kommunion: Videns Dominus. Quinque talenta. Video coelos. Antiphonen: Virgo prudentissima. Montes Gelboe. Cum pervenisset b. Andreas. Zachaee. Hodie beata V. Maria.

Majestätische Pracht: Introitus: Ecce advenit. Suscepimus. Spiritus Domini. Offertorien: Mihi autem. Constitues eos. Confitebuntur. Exsulta satis. Kommunion: Factus est. Antiphonen: Magnum hereditatis. Accipite Spiritum.

Feierliche Begrüßung: Antiphonen: O crux splendidior. Angeli, archangeli. Nativitas tua. Beata Agnes. Stans beata Agatha. O rex gentium. O sapientia.

Gefühlssteigerung: Antiphon: Dum in cruce . . .: „ipsum verum Deum et hominem condolens". Antiphon: „Fulcite me floribus, stipate me malis". Antiphon: Beata es „Virgo Maria, Dei genitrix quae credidisti Domino; perfecta sunt". Offertorium: Ascendit Deus.

Frohe Ankündigung: Antiphonen: Aquam quam ego dedero. Ego principium. Laetamini cum Jerusalem. Ecce completa sunt. Hodie scietis. Quando natus es. Et ecce terrae motus. Dixit Angelus ad Petrum. Per signum crucis. Omnes gentes. Spiritus qui a Patre procedit.

Begeisterte Freude: Introitus: Loquebar. Introduxit. Aqua sapientiae. Spiritus Domini. Dominus illuminatio. Dominus fortitudo. Puer natus est. Graduale: Audi filia. Tecum principium. Viderunt omnes. Omnes de Saba. Laetatus sum. Haec dies. Propter veritatem. Clamaverunt. Offertorium: Anima nostra. Kommunion: Laetabitur. Jerusalem surge. Dicite pusillanimis. Jerusalem quae aedificatur. Quinque prudentes. Antiphonen: Hodie completi sunt. Ascendo. Dixit autem pater. Hodie Christus

natus est. Genuit puerpera regem. Angelus ad pastores ait. Urbs fortitudinis. Viri Galilaei. Cum sanctus Benedictus. Occurrunt turbae = Hodie coelesti sponso.

Innig-zarte Freude: Introitus: Me exspectaverunt. Offertorien: Tollite portas. Laetentur coeli. Tui sunt coeli. Ascendit Deus. Antiphonen: Quando natus est. Ecce quod concupivi.

Dankesinbrunst: Offertorium: Portas coeli. Kommunion: Si consurrexistis. Populus acquisitionis.

Trauer: Die Antiphonen der beiden Feste Septem Dolorum.

Würdevolle Wehklage: Offertorien: Elegerunt. Improperium. Kommunion: Adversum me. Vox in Rama. Antiphonen: Cum appropinquaret. Tulerunt.

Mitleiden: Antiphonen: Oblatus est. Proprio filio.

Bußgesinnung: Die Antiphonen der Aschenweihe.

Flehentliche Bitte: Offertorien: Domine Jesu Christe. De profundis. Antiphon: Concede nobis.

Vertrauensvoll-ungestüme Bitte: Introitus: Exsurge. Judica Domine nocentes me.

Haß der Feinde: Antiphon: Principes sacerdotum .... „fecerunt ... die festo".

(Sieh auch P. Kienle „Choralschule", 1890, Seite 24—28; 128—138.)

Den hohen Grad der Ausdrucksfähigkeit verschafft dem gregorianischen Choral sein freier Rhythmus und seine Einstimmigkeit. Der freie Rhythmus bewahrt ihn nämlich vor den Fesseln des Taktes, so daß der Komponist seinen Ideen ungehindert Ausdruck verleihen kann. Die Einstimmigkeit aber bewirkt, daß erstens der Tonkünstler nicht genötigt ist, aus Rücksicht für die Ansprüche der Harmonie melodische Schönheiten zu opfern, die den Sinn des Textes in klares Licht gestellt hätten. Zweitens bewirkt die Einstimmigkeit, daß der Genuß des melodischen Ausdruckes nicht durch begleitende Nebenstimmen den Zuhörern beeinträchtigt wird.

§ 2. Der religiöse Ideengehalt. Diese ideale Ausdrucksfähigkeit der gregorianischen Melodie erfährt noch eine Steigerung durch die religiösen Ideen, die jene beseelen. „Die Kunst ist nämlich Verkörperung geistiger Ideen". . . Je erhabener nun die Idee ist und „je mehr es dem Künstler gelingt, dieselbe mit ihrer sinnfälligen Form zu vermählen, desto

besser wird sein Werk den Anforderungen der Kunst entsprechen, desto gerechteren Anspruch auf ästhetische Schönheit gewinnen"... „Nun sind aber unleugbar die religiösen Ideen die erhabensten, die der Mensch erfassen kann..." „Je treuer, anschaulicher und unmittelbarer also diese Ideen Gestalt gewinnen, umso edler und vollkommener betätigt sich die Kunst." (Dr. Sauter, „Der gregorianische Choral", S. 47 ff.) Nun besitzt aber der liturgische Gesang wegen seiner Einstimmigkeit und seines freien Rhythmus den höchsten Grad der Ausdrucksfähigkeit und hat diese Fähigkeit, gemäß dem Urteile der größten Tonkünstler, auch tatsächlich hoch entwickelt; folglich gebührt ihm ein Platz, ja sogar eine Ehrenstelle unter den Künsten.

§ 3. Der Weihegehalt. Die religiösen Ideen finden ihren Ausdruck in dem wunderbaren Weihegehalt, der den gregorianischen Gesängen innewohnt. Derselbe hat seinen Erklärungsgrund zuvörderst in der alten Musik, und zwar in den alten Tonarten, in der Diatonik, in der Harmonielosigkeit und in der Gleichheit der Notenwerte.

Die Kirchentonarten wehren dem leidenschaftlichen Affekt jeglichen Zugang, während die moderne Durtonart der Leidenschaftlichkeit Tür und Tor öffnet. Freilich hat die fünfte und sechste Kirchentonart viel Ähnlichkeit mit dem modernen Dur; aber einerseits finden sie sich im gregorianischen Choral äußerst selten verwendet wegen des melodisch leeren Klanges der Hauptintervalle; dazu stammen die meisten derselben aus späterer Zeit und entbehren der melodischen Mannigfaltigkeit. In den wenigen Prachtstücken dieser Gattung ist der Affekt durch die Weihe des Ausdruckes derart gemildert, daß er das Gemüt nicht erregt, sondern, trotz aller Begeisterung, heilig beruhigt. Die Diatonik aber schützt vor der entnervenden Wirkung der Diësis; sie drückt der Melodie das Siegel der Solidität, des Charakterfesten und männlicher Beständigkeit auf. Die Unabhängigkeit der Alten vom harmonischen Einfluß ermöglichte ihnen ein selbständiges Ergehn in rein melodischen Gedanken, ein uns völlig fremdes Tonempfinden, welches die natürlichen Affekte nicht aufregen kann. Die Gleichheit der Notenwerte schließt der weltlichen Leichtfertigkeit und dem eitlen Virtuosentum die Tür, verleiht dagegen dem Gange des Vortrages dieselbe Ruhe und Würde, die auch den Gang und

die Gebärden des funktionierenden Priesters adelt und erbaulich macht.

§ 4. Die Heiligkeit der Komponisten. Zu diesen äußerlichen Erklärungsgründen, die aus der Musik selbst geschöpft sind, kommt noch ein anderer Grund, hergenommen aus dem ethischen Quell der frühchristlichen Tonschöpfungen; es ist die Heiligkeit der Komponisten. Heilig mußten jene Männerherzen sein, denen solch überirdische Weisen entquellen konnten. Denn diese unvergleichlichen Blüten im Garten der alten Kirche atmen einen übernatürlichen Duft der Andacht, eine Freude ohne Ausgelassenheit, eine Zartheit ohne Sentimentalität, eine Trauer ohne Schwäche, einen Ernst ohne Härte. Alles ist hier edle Würde, ruhige Kraft, lebensvoller Friede. Diese Noblesse auch beim höchsten Grade der Begeisterung ist heutzutage unerreichbar. Darum getraute man sich schon vom ersten Jahrtausend an nicht mehr, jenen heiligen Tonergüssen Ebenbürtiges an die Seite zu stellen. Neue Meßtexte unterlegte man einfach den alten Melodien, jenen wunderbaren Weisen, deren herzerhebende und verklärende Kraft wir Modernen nicht nachahmen, sondern nur anstaunen und höchstens mitfühlen können. Und wie diese heiligen Affekte, diese himmlischen Tongedanken nur einer heiligen, himmlischen Seele entströmen konnten, so können sie auch nur in einem befriedigten und gereinigten Herzen ihre Wellen schlagen; anderen bleiben sie unverständlich. Auf diejenigen, welche „guten Willens sind“, wirken sie besänftigend, rührend und bekehrend, sie „erwecken fromme Regungen und nähren heilsame Gedanken, vorausgesetzt, daß sie richtig vorgetragen werden“ (Leo XIII.), d. h. mit dem Akzente des Heiligen Geistes. Der göttliche Erlöser hat gesagt: „Wo zwei oder drei in meinem Namen vereinigt sind, da bin ich selbst unter ihnen.“ Dies ist nun vorzüglich beim gemeinsamen Gottesdienste der Fall. Wer also den liturgischen Choral aus Ehrfurcht vor der anwesenden Majestät Gottes singt, einfach und natürlich, ohne Virtuosität, ohne Künstelei oder Effekthascherei, ohne Sentimentalität oder gemachte Begeisterung, sondern mit Würde, Weihe und ruhiger Kraft, stets im Geiste des Gebetes, mit einem Wort: Wer unter Beobachtung der Vortragsregeln in schlichter Einfalt lediglich singt, um Gott zu ehren und auf sich und auf die Mitmenschen Gottes Segen

herabzuflehen, ein solcher Sänger wird die vom Komponisten beabsichtigte Wirkung erzielen; er wird den geheimnisvollen, himmlischen Schmelz, der über diese von gottesfürchtigen Männern komponierten Weisen ausgegossen ist, bald herausfühlen und unbewußt auch den Zuhörern offenbaren — der Choralgesang ist eine Offenbarung, eine Ansprache Gottes an das menschliche Herz.

§ 5. Die liturgischen Gesangsformen. Noch erübrigt es, auf einen Vorzug aufmerksam zu machen, der den gregorianischen Gesängen auch einen liturgischen Stempel aufdrückt. Es ist die scharfausgeprägte Charakteristik der liturgischen Meß-Gesangsformen, des Introitus, Graduale, Alleluja, Offertorium und der Kommunion, sowie der Antiphonen und Responsorien des Chorgebetes. Alle diese Gesangsformen unterscheiden sich voneinander durch besondere Eigentümlichkeiten der Melodieführung und einfachere oder reichere Ausschmückung, welche sie für die betreffenden Teile der Messe und des Offiziums besonders geeignet machen. Die nähere Ausführung dieses Gegenstandes sieh bei Vivell: „Die liturgische und gesangliche Reform des heil. Gregor", 1904.

§ 6. Hauptzweck des liturgischen Gesanges. Es ist indes die Ansicht ausgesprochen worden, es sei nur Nebenzweck der Kirchenmusik, den Gottesdienst zu verschönern, ihr Hauptzweck bestehe in der Erbauung der Gläubigen und dazu bedürfe es nicht der schönsten Musikform.

Allerdings wird kein vernünftiger Mensch behaupten, daß nur das Beste und Schönste würdig sei, beim Gottesdienste verwendet zu werden. Aber, wo es ausführbar ist, soll man es anstreben; denn „beim christlichen Kult ist auch das Schönste nicht zu schön". Der Hauptzweck, wie der ganzen Schöpfung und Erlösung, so auch des christlichen Kultes ist ja die Verherrlichung Gottes. Außer dem privaten Dienste Gottes im täglichen Tugendleben, verlangt der Allerhöchste, daß auch vor der versammelten Gemeinde seiner Majestät eine äußere Huldigung dargebracht werde, und diese können wir Menschen leisten durch möglichst vollkommene Ausführung der Gesänge und Zeremonien. Je vollkommener dies geschieht, desto mehr wird Gott dadurch geehrt. Nehmen wir z. B. an, in einer bestimmten Kirche werde die äußere Feier bei gleicher Herzensgesinnung schöner vollzogen als in der andern, so ist in der ersten Kirche die äußere

Verehrung und Verherrlichung Gottes größer als in der zweiten. Wie man für das heilige Opferblut den kostbarsten Kelch, für die heilige Hostie die kunstvollste Monstranz verwendet, die eine Kirche aufzubringen vermag, ebenso sollen auch die schönsten Kompositionen, die eine Kirche aufführen kann, dabei zum Vortrage kommen. Nun aber sind die Melodien des mittelalterlichen Chorals, sowohl die syllabischen als auch die melismatischen, in den meisten Kirchen ausführbar, wenigstens so, daß ihr Vortrag nicht gegen die Würde des Gottesdienstes verstößt. Auch lehrt die Erfahrung mancher Chorregenten an Dorfkirchen, daß die reichmelismatischen Gesänge des „Liber Gradualis" sogar von Schulkindern und von den bescheidensten Landchören ebenso leicht ausgeführt werden wie die syllabischen und gemischten Gesänge und wie die mehrstimmigen Messen, wofern der Chorregent jene mit ebensoviel Liebe und Verständnis wie diese einzuüben bestrebt ist. In den größeren Kirchen aber, welche über auserlesene Sängerkräfte verfügen, ist der Vortrag der „kunstvollen", „unerreichten", „unvergleichlichen" (Tinel) Melodien des echtgregorianischen Gesanges der höchsten Vollendung fähig und gereicht also dem Allerhöchsten zur größten Ehre. Oder sollte die katholische Kirche, die man so oft der Rückständigkeit in Kunst und Wissenschaft zeiht, nicht auch in der Tonkunst, im liturgischen Gesange, bestrebt sein, als oberste Geistesmacht zu gelten? Warum sollte sie ihre Himmelstochter, die liturgische Poesie, wie sie es in der Vergangenheit getan, nicht auch in der Gegenwart mit ihrem ebenbürtigen Gewande schmücken, mit jenen schönsten Erzeugnissen der einstimmigen Tonkunst, die sie vom Altertum überkommen und mit dem Geiste ihrer übernatürlichen Herkunft geadelt hat? Darum belobt Leo XIII. „jedes Bestreben, diesen traditionellen Gesang zu fördern . . . wegen des Aufschwunges, welcher dadurch für die Pflege des Kultes zu erhoffen ist". Wenn aber in kleineren Kirchen die schwierigsten Gesänge gewisser Gradualien und Offertorien nicht bewältigt werden können, so hat die heilige Ritenkongregation erlaubt, den Gesangstext zu rezitieren.

Die leichte Ausführbarkeit der gregorianischen Urform sogar in den reichausgesponnenen Phrasen der Gradual- und Alleluja-Gesänge hat seinen Erklärungsgrund in der leicht dahinfließenden Melodie und im natürlichen Rhythmus, welcher aus dem

natürlichen Textrhythmus der lateinischen Kultsprache herausgewachsen ist.

§ 7. Die Freude des mitsingenden Volkes. Ein Hauptgrund, warum die heilige Kirche für ihren Gesang statt des künstlichen Taktrhythmus den natürlichen Rhythmus gewählt hat, liegt in der Heranziehung des Volkes zum Gotteslob. Deswegen ist auch das Volk mit Freuden eingefallen in den einfacheren Gesang des Chores.

Hören wir, was über die hinreißende Wirkung des alten Kirchengesanges die heiligen Väter und gotterleuchtete Männer des Mittelalters uns berichten:

Nach dem Zeugnisse alter und neuer Schriftsteller machten die alten Choralgesänge teilweise noch bis herein ins 19. Jahrhundert die Lust des Volkes aus, welches mit Begeisterung mitsang. Sie waren ihm „wonnevolle, beglückende Melodien, welche ihm nur zu bald zu Ende gesungen waren". (St. Chrysostomus.) „Satan mußte entsetzt fliehen beim Jubel dieser frohlockenden Stimmen" (St. Hilarius), „welche besonders beim Responsorialgesange im einmütigen Massenchore der Männer, Frauen, Jungfrauen und Kinder durch das Gotteshaus wie Getöse vieler Wasser dahinbrausten" (St. Ambrosius) „und auf textlosen Vokalisen gesungen wurden, damit das Übermaß der Freude nicht durch die Schranken der Worte eingeengt würde, weil das Herz beim Jubilieren seine unaussprechlichen Gefühle nicht in Worten aussprechen kann" (St. Augustinus). „Diese Alleluja-Jubilationen sind die Lust der Gemeinde, die Pracht der heiligen Feste, es schmückt sich damit die Zunge der Sänger, freudig erwidert sie das ganze Volk und wiederholt sie in immer neuen Variationen, wie ein Gut, daran man nie satt werden kann." (Cassiodor.) „Es sangen die Priester, das Volk und die Kinder" (Fortunatus: „Pontificis meritis clerus, plebs psallit et infans"). Zur Zeit des heiligen Bischofs Cäsarius von Arles sang die ganze versammelte Gemeinde die Psalmen, Hymnen, Prosen und Antiphonen (Cyprian, „Vita S. Caesarii Arelatens"). „Wenn wir die letzte Silbe des Alleluja in mehreren Neumen, ja in mehreren Neumengruppen hinausziehen, so tun wir es mehr, um zu jubilieren, als um zu singen" (Rupert von Deutz). „Ich kann hier nicht unterlassen, daß die alte Tradition mit ihren reichen Melismen auf der letzten Silbe, ebenso wie

mit dem aus der Melodie herauswachsenden Jubilus, dem textlosen Singen des Alleluja, sich für die Choralkunst selbst aufs höchste zeugungsfähig erwiesen hat. Die ganze Seele des Sängers strömte sich noch einmal in der letzten duftenden Weihrauchwolke aus, die seine überquellende, süße Melodie zum Himmel sandte." („Allgem. Musikzeitung", 1901, S. 300.)

Die leichte Ausführbarkeit des alten Chorals ermöglichte es dem Volke, am lateinischen Gottesdienste direkt teilzunehmen. Der natürliche Fluß in Melodie und Rhythmus, die sich fast stets gleichbleibende Form gewisser Melodietypen hatte das Volk von Jugend auf dem Gedächtnisse so leicht eingeprägt wie unsere Kirchenlieder.

Doch heute, da durch Leo XIII. und Pius X. dem Volke sein alter Liebling wiedergegeben, hält er auch schon da und dort seinen Einzug in die Pfarrkirchen und Kathedralen, deren Gewölbe so viele Jahrhunderte hindurch von seinen Gesängen widerhallten. Woher die Popularität dieses doch so kunstvollen Chorals? Antwort: Die höchste Kunst zeichnet sich durch Einfachheit der Mittel aus. Der ursprüngliche Choral ist eben ein Ausfluß des Naturgesetzes, welches jedem Menschen angeboren ist. „Die Natur selbst ist nicht ohne Kunst", „natura ipsi ars inerit" (Quintilian, „Inst. orat.", 9, 4) und „Die Kunst hat der Natur ihre Gesetze abgelauscht", „notatio et animadversio naturae peperit artem" (Cicero, „Orator.", 55, 183); „sie ist die geläuterte, vollendete, idealisierte Natur" (Dom Pothier-Kienle, „Gregor. Choral", S. 19). Im echtgregorianischen Choral besitzen wir die natürliche Melodie und den natürlichen Rhythmus in ihrer musikalischen Vollendung. Darin liegt das Geheimnis seiner leichten Ausführbarkeit.

IV. Kapitel.

Der Gesang der römischen Kirche.

Cantilena qua Romana utitur Ecclesia.

Die ästhetischen und liturgischen Vorzüge der alten echtrömischen Choralform hatten das Herz Leos XIII., des greisen Jubelpapstes, so erwärmt, daß er am Schlusse seines Breves den gesamten Klerus aufforderte, doch nach Kräften zur Förderung dieser unvergleichlichen Kirchengesänge durch Studium und praktische Pflege beizutragen.

Leo XIII: Quotquot igitur sunt, praesertim ex alterutro ordine Cleri, qui se posse aliquid in hac vel scientia vel arte sentiant, pro sua quemque facultate elaborare omnes convenit solerter et libere. Salva quippe caritate mutua et ea quae debetur Ecclesiae obtemperatione ac reverentia, multum prodesse multorum in eadem re studia possunt, ut vestra ad hanc diem. Divinorum munerum auspicem itemque paternae benevolentiae nostrae testem tibi, dilecte Fili sodalibusque tuis apostolicam benedictionem peramanter in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die XVII Maii Anno MDCCCCI, Pontificatus Nostri vigesimo quarto.

Leo PP. XIII.

Wer also immer aus den Reihen des Welt- oder Ordensklerus sich berufen fühlt, zur wissenschaftlichen Vervollkommnung oder zur Pflege dieser Kunst beizutragen, der möge nach seinen Fähigkeiten eifrigst und in voller Freiheit daran arbeiten. Die gegenseitige Liebe und die der Kirche schuldige Folgsamkeit und Ehrfurcht vorausgesetzt, können die Bestrebungen vieler zu demselben Gegenstand von großem Nutzen sein, wie es die eurigen bis auf den heutigen Tag sind. Als Unterpfand der göttlichen Gnade sowie als Zeichen Unseres väterlichen Wohlwollens, erteilen Wir dir, geliebter Sohn, und deinen Ordensbrüdern liebevollst im Herrn den apostolischen Segen.

Gegeben in Rom bei St. Peter am 17. Mai 1901, im 24. Jahre Unseres Pontifikates.

Leo XIII., Papst.

In diesem Abschnitte nimmt das private Schreiben den Charakter der Allgemeingültigkeit an, indem es aus dem Kreise der Adressaten heraustritt und sich an die allgemeine Kirche wendet mit der Ermahnung, die Laien, besonders aber die Welt- und Ordensgeistlichen möchten die traditionelle Choralform studieren und im Gottesdienste gebrauchen. Für diese Bestrebungen gewährleistet Leo XIII. volle Sicherheit gegen jedwede Belästigung und verspricht sich von denselben großen Erfolg, wenn es mit jener Liebe und kirchlichen Pietät geschehe, wodurch sich die Mönche von Solesmes stets ausgezeichnet hätten.

I. Abschnitt.

Der Papst ist der oberste Gesetzgeber in der Kirche.

Das Breve ist weder sub annulo piscatoris ausgefertigt noch auch trägt es die Unterschrift der apostolischen Sekretarie. Aber deswegen entbehrt es nicht auch der kirchenrechtlichen Bedeutung; denn es ist eine positive Willensäußerung des Papstes und dies genügt. Der Papst ist kein konstitutioneller Monarch, welcher für die Gültigkeit seiner Erlässe die Gegenzeichnung seines verantwortlichen Ministers benötigt, sondern er ist ein absoluter Monarch, der für sich allein vollgültige Entscheidung treffen kann. „Jura omnia in scrinio pectoris sui censetur habere.“ Wenn er im stande wäre, alle Obliegenheiten seiner Behörden allein zu bemeistern, so könnte er der Kongregationen ganz entraten. Er ist nicht an ihre Beschlüsse gebunden, ja er kann ihnen Weisungen geben, einen andern Weg einzuschlagen, ohne daß er sie dadurch zu „Unterbehörden“ degradierte. „Die Kurie“, sagt Joh. Heinr. Bangen, „bildet nämlich dem Papste gegenüber keinerlei Beschränkung, so daß er etwa in der Regierung der Kirche zur Gültigkeit eines Aktes an ihre Mitwirkung gebunden sein könnte. Man darf sie also in dieser Beziehung durchaus nicht mit der Umgebung des Monarchen in mancher älteren und modernen Staatsverfassung vergleichen. Vielmehr ist sie, weil eben der kirchliche Primat dem heil. Petrus wie seinen Nachfolgern absolut übergeben wurde, ihrer Natur nach rein beratend und unterstützend, wenn man ihre dem Oberhaupte der Kirche zugewandte Seite ins Auge faßt; und, den Gliedern

der Kirche gegenüber betrachtet, ist alle ihre zuständige Gewalt eine bloß vom Papst übertragene und von seinem Willen durchaus abhängige. . . So oft nun eine kirchliche Angelegenheit unter Mitwirkung der betreffenden, für diesen Geschäftskreis bestellten Kurialbehörde erledigt wird, ist von dem ordentlichen Geschäftsgange die Rede; sonst von dem außerordentlichen, welcher letztere nur in seltenen, von der Natur der Sache oder von den Umständen gebotenen Ausnahmen stattfindet". („Die Röm. Kurie", S. 2, Münster, 1854.) Dies letztere trifft in unserem Falle zu, wo Leo XIII. die Erledigung der Choralbuchfrage aus gewissen Gründen sich selbst vorbehalten hat.

Diese autoritative Kundgebung zu Gunsten der gregorianischen Urform ist jedoch nicht die einzige. Zwar wurde behauptet: „Aus der Musikgeschichte werden wir belehrt, daß sich der Römische Stuhl bis herauf ins 16. Jahrhundert niemals in autoritativer oder offizieller Form mit dem liturgischen Kirchengesang befaßt hat." („Kirchenmusikal. Jahrbuch", 1902, S. 170.) Das Nachstehende wird das Gegenteil lehren.

II. Abschnitt.

Ausgestaltung des liturgischen Gesanges durch die Päpste des 4. bis 7. Jahrhunderts.

Autoritatives Eingreifen in die Ausgestaltung des Kirchengesanges verdanken wir einer großen Zahl von Päpsten: Damasus I. (366—384), Cölestin I. (422—432), Gelasius I. (492—496), Symmachus (498—514) und Hormisdas (514—523) haben bekanntlich selbst an der Fortentwicklung des römischen Kirchengesanges gearbeitet. Gregor der Große (590—604) hat den römischen Gesang neu geordnet und im „Cento antiphonarius" zusammengestellt. Von diesem Normalbuch versandte er Abschriften an die Kirchen Italiens, welches den Sprengel seiner Primatialgewalt bildete. Denn einige Sizilianer beschwerten sich über die gesanglichen Neuerungen des heil. Gregor (Greg. Ep. ad Joann., Syracus. — Ep. I, 9, ep. 12); und Guido von Arezzo berichtet, daß Gregors Antiphonar unter alle Apulier und die benachbarten Kalabreser gekommen sei, denen Gregor durch Paulus solche Neumen schickte: „Ita sane procuratum sit antiphonarium per Apulienses cunctos et vicinos Calabros, quibus tales misit neumas per Paulum Gregorius." Schon

oben wurde bemerkt, daß der heilige Papst auch dem Abt Augustin ein Antiphonar nach England mitgegeben und später noch eines nachgesendet habe: „Generaliter universa quae ad cultum erant ac ministerium ecclesiae necessaria . . . nec non et codices plurimos.“ (Beda, „Hist. eccl.“, I, 29, vgl. Vivell, „Die liturgische und gesangliche Reform Gregors des Großen“, 1904, II. Teil.)

III. Abschnitt.

Verbreitung und Reinerhaltung des gregorianischen Gesanges.

Nach Gregor dem Großen haben die Päpste Martin I. (649—655), Vitalian (657—672), Agatho (678—681), Leo II. (682—683), Benedikt II. (683—685), Sergius (687—701), Gregor II. (715—731), Gregor III. (731—741), Zacharias (741—752), Stephan III. (752—757) und Hadrian I. (772—795) teils in eigener Person den Gesang weiter entwickelt, teils für seine Verbreitung im Abendlande gearbeitet durch Entsendung römischer Kantoren und Abgabe gregorianischer Handschriften.

Offizielle Akten besitzen wir von den Päpsten Agatho, Gregor II., Stephan II., Paul I., Hadrian I., Leo IV. und Johann XXII.

Der heilige Papst Agatho (80 Jahre nach Gregor) hat Johannes, den Oberkantor von St. Peter, als Gesanglehrer nach England geschickt, damit er dort den römischen Gesang lehre: „ut cursum canendi annuum, sicuti ad sanctum Petrum Romae agebatur, edoceret“. (S. Beda Ven., „De gestis Anglor.“, l. 4, c. 18.)

Hundert Jahre nach Gregor I. hat Gregor II. den nach Deutschland reisenden Legaten, Bischof Martinian, beauftragt, den würdigsten Männern „die Vollmacht zu erteilen, das Offizium zu feiern und gemäß der römischen Form und Überlieferung zu singen“: „his sacrificandi sive etiam psallendi et figura et traditione sanctae apostolicae Ecclesiae Romanae ordine tradetis potestate“. (Capitulare Gregorii II., Labb. Concil., t. VI, pag. 1452.)

Zwanzig Jahre nach dem Tode Gregors II. empfahl Papst Stephan II. dem heil. Chrodegang, Bischof von Metz, den Klerus heranzubilden und im Gesange der römischen Melodien zu

unterrichten — Romana imbutum cantilena (Paul. Diac. bei Duchesne, „Hist. franç.“, t. II, pag. 204). Zu gleicher Zeit sandte er an Pipin zwölf Sangmeister, um in sein Reich den römischen Gesang zu verpflanzen: „Stephanus papa Pipini bonae voluntati et studiis divinitus inspiratis assensum praebens secundum numerum XII Apostolorum, de sede Apostolica duodecim clericos, doctissimos cantilenae, ad eum in Franciam direxit.“ („Chronicon S. Gallense“, l. II, c. 10.)

Paul I. (757—767) schrieb an Pipin, er habe den römischen Oberkantor Simeon beauftragt, die von dessen (Pipins) Bruder Remigius nach Rom gesandten Mönche in die römische Psalmodie einzuführen: „Propter quod et praefatos vestri germani monachos saepe dicto contradidimus Simeoni eosque optime collocantes, solerti industria eamdem psalmodiae modulationem instrui praecepimus.“ (Ep. 43, Operis Codicis Carolini ad Pipinum: Mabillon, „Annales Benedictini“, II, 185.) Derselbe schrieb in einem andern Briefe an Pipin: „Wir schicken dir alle Bücher, welche wir finden konnten, nämlich das Antiphonar, das Responsoriale“ u. s. w. (Pauli I., Ep. 25, bei Gretser).

Etwas später, 200 Jahre nach Gregor I., hat Hadrian I. (772—795) Karl den Großen gebeten, er möge verordnen, daß die Sangmeister seines Reiches die römischen Melodien vollständig und ordnungsgemäß singen — „ut cantum romanum pleniter et ordinaliter peragant“. (Baluzzi, Capitul.: „Aquisgran.“, an. 789, c. 90.)

Karl der Große verfügte nun, daß der Gesangunterricht nach Art und Brauch der römischen Kirche erteilt werde und daß die römischen Kantoren von Metz zurückkehren: „ut cantus discatur et secundum ordinem et morem Romanae Ecclesiae fiat et ut cantores de Metis revertantur“ (Capitul. Caroli M., „De cantu“, an. 805).

Unter Papst Hadrian hat das römische Konzil bestimmt, daß Karl der Große im ganzen Reiche an Stelle der seitherigen (gelasianisch-gallikanischen) Gottesdienst-Ordnung die gregorianische Liturgie und deren Gesang setzen solle: „ut Carolus per totam linguam proficisceretur latinam et, quidquid diversum in cantu et mysterio divino inveniret a Romano, totum deleret et ad unitatem Romani mysterii uniret“. (Landulf, „Hist. senioris Mediolanens.“, herausgegeben von Muratori, „Rer. Ital.“, t. IV, bei Gerbert, „De cantu“, I, 270.)

Leo IV. (847—855) befahl dem Abte Honoratus unter Strafe der Exkommunikation, die römischen Gesangsweisen Gregors des Großen anzunehmen:

Idcirco sub excommunicationis interpositione praecipimus, ut nequaquam aliter, quam et sanctus Papa Gregorius tradidit et nos tenemus, in modulatione et lectione in ecclesiis peragatis totisque viribus perpetim excolatis et decantetis.

Deshalb befehlen Wir dir unter Strafe der Exkommunikation, daß du den Gesang und die Lesungen, so wie sie der heil. Papst Gregor überliefert hat, und wie Wir sie beibehalten, in den Kirchen ausführest und mit allen Kräften beständig pflegest.

Aber Leo IV. hat nicht bloß dem Abte Honoratus, sondern allen für die Gegenwart und für die Zukunft den gregorianischen Gesang vorgeschrieben, indem er fortfährt:

Nam si, quod minime credimus, in alteram vos traditionem praeter hanc, quam vobis praesentibus vel futuris peragendam duximus, reducere vel declinare quocumque modo conatus quis fuerit, non solum a sacro corpore et sanguine Domini nostri Jesu Christi eum fore praecepimus, verum et in perpetuo anathemate mansurum ob suae praesumptionis audaciam, nostra immo et omnium antecessorum nostrorum auctoritate sancimus.

(Registr. Leonis IV. Cod. Brit. „Mus. Addition“ 8873, fol. 168, bei Morin-Elsässer: „Ursprung des gregorian. Gesanges“, Paderborn, Schöningh, 1892, S. 10.)

Denn sollte sich irgend jemand unterstehn, was Wir übrigens nicht glauben können, auf irgend eine Weise dich vom rechten Wege abzubringen und zu einer andern Tradition überzulenken als diejenige ist, die Wir soeben für die Gegenwart wie für die Zukunft zur Pflicht gemacht haben, so soll ein solcher von der Teilnahme am Leibe und Blute unseres Herrn Jesus Christus ausgeschlossen werden, und zwar so, daß derselbe kraft Unserer Autorität und derjenigen Unserer Vorgänger zur Strafe für seine Kühnheit und Vermessenheit auf ewige Zeiten unter dem Bannfluch bleibe.

Johann XXII. (1316—1334) ist in seiner Dekretale „Docta“ vom Jahre 1322 so entschieden für die unverfälschte Beibehaltung der ursprünglichen Gesangsform eingetreten, daß er nicht einmal im mehrstimmigen Kirchengesange eine Veränderung des cantus firmus, d. h. der führenden Stimme, nämlich der gregorianischen Melodie und ihres Rhythmus zuließ, sondern verlangte, daß „dieselbe in ihrer Vollständigkeit und Reinheit erhalten bleibe und nichts an der wohlrhythmisierten Gesangsweise geändert werde“.

Nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur: notulis percutiuntur; nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonunquam inculcant; adeo ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo aedificant, tonos nesciant quos non discernunt, imo confundunt: quum ex earum multitudine notarum ascensiones pudicae descensionesque temperatae plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur, ad invicem obfuscentur: currunt enim et non quiescunt, aures inebriant et non medentur, gestibus simulant quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur. Non enim inquit frustra ipse Boetius: lascivus animus vel lascivioribus delectatur modis vel eosdem saepe audiens emollitur et frangitur.

Hoc ideo dudum nos et fratres nostri correctione indigere percepimus: hoc relegare, imo prorsus abjicere et ab eadam Ecclesia Dei profligare efficacius properamus. Quocirca de ipsorum fratrum consilio districte praecipimus, ut nullus deinceps talia vel his similia in dictis Officiis, praesertim horis canonicis vel cum Missarum solemnia celebrantur, attentare praesumat. Si quis vero contra fecerit, per Ordinarios .... per suspensionem

Indem einige Jünger der neuen Schule darauf bedacht sind, die Zeitwerte abzumessen, sinnen sie auf neue Noten und wollen lieber eigene schaffen, anstatt die alten zu singen. Die Kirchengesänge werden dabei mit kürzeren und kürzesten Noten vorgetragen und mit Nötchen durchsetzt. Denn sie[1]) durchschneiden die Melodien mit Hoketen,[2]) verunstalten sie durch Diskantstimmen und zwängen sie bisweilen in Triplen[3]) und weltliche Motetten ein, so daß sie nicht selten das Antiphonale und Graduale, welche den begleitenden Stimmen als Grundlage dienen sollten, gänzlich außer acht lassen und nicht als führende Stimme zu würdigen wissen, die Töne aus Unkenntnis nicht voneinander unterscheiden, sondern vielmehr miteinander vermengen, und dadurch die melismatischen Choralnoten, wodurch die einzelnen Töne gesondert werden, bei ihrem züchtigen Aufsteigen und gemäßigten Absteigen ineinander schleifen; denn sie rasen dahin, anstatt mit Ruhe voranzuschreiten. Sie berauschen die Ohren, anstatt sie zu heilen; sie begleiten ihren Gesang mit Gebärden, wodurch die beabsichtigte Weihe zerstört und die zu meidende Ausgelassenheit öffentlich zur Schau getragen wird. Nicht umsonst sagte daher selbst Boetius: Ein leichtfertiger Geist findet seine Freude an noch leichtfertigeren Zeitwerten; ja er wird beim öfteren Anhören derselben verweichlicht und sittlich geschwächt.

---

[1]) Die neuen Musiker.

[2]) Hoketen = mehrstimmige Gesänge, bei welchen nicht alle Stimmen an derselben Stelle pausieren, sondern jede an einer andern.

[3]) Dreistimmige Gesänge; der Sopran galt als die dritte Stimme und hieß daher triplum. (Reißmann, „Handlexikon der Tonkunst“: Triplum.)

ab officio per octo dies auctoritate hujus canonis puniatur.

Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis praecipue sive solemnibus in Missis et praefatis divinis Officiis aliquae consonantiae quae melodiam sapiunt, puta octavae, quintae, quartae et hujusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur: sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur.

(C. „Docta", I, De vita et honestate clericor. Extrav. com.)

Da Wir nun und Unsere Brüder schon längst der Überzeugung sind, daß dieser Unfug gerügt werden muß, so beeilen Wir Uns, ihn nachdrücklich abzustellen, aus dem Hause Gottes gänzlich zu verweisen und von demselben fernzuhalten. Daher befehlen Wir, auf den Rat Unserer Brüder hin, strengstens, daß fortan niemand mehr beim Gottesdienste, zumal während der kanonischen Gebetstunden und bei der Meßfeier solches oder Ähnliches zu tun sich unterstehe. Wer aber dagegen handelt, soll kraft der Autorität dieses Kanons von seinen Obern des Amtes auf acht Tage entsetzt werden.

Mit dieser Bestimmung beabsichtigen Wir aber nicht, zu verbieten, daß bisweilen, besonders an Fest- und Feiertagen, im Amte und im erwähnten Chorgebete einige begleitende Stimmen, welche selbst Melodien ausmachen, z. B. Oktaven, Quinten, Quarten und dgl. auf dem einstimmigen Kirchengesange vorgetragen werden, jedoch so, daß die Unversehrtheit dieses letzteren Gesanges unangetastet bleibe und an der wohlrhythmisierten Gesangsweise nichts geändert werde.

Zu dieser Dekretale bemerkt Nilles, S. J., in der „Zeitschrift für Kathol. Theologie" zu Innsbruck 1901, Bd. 25, Heft 3: „Im kanonischen Gesetzbuche (Corpus juris canonici) finden wir die für die gesamte Kirche erlassenen kirchenmusikalischen Vorschriften niedergelegt." (S. 503.) „. . . durch die hier aufgestellten Satzungen und Gebote wird nämlich keine neue Tonkunst geschaffen, sondern die bestehende, vielfach ausgeartete[1]) ihrer ursprünglichen Unversehrtheit und Reinheit[2]) (integritati illibatae) zurückgegeben; die Anhänger der neuen Schule,

[1]) D. h. die durch die Mehrstimmigkeit ausgeartete Choralmelodie.

[2]) Die hier sperrgedruckten Worte sind in der zitierten Quelle selbst durch den Druck hervorgehoben.

welche die tieferliegenden alten Fundamente des Antiphonars und des Graduales nicht zu würdigen wissen, sollen dabei nicht gehört werden, damit die nach den Vorschriften der Dekretale ‚Docta' zu reformierende oder vielmehr ihrer Erhabenheit wiederzugebende kirchliche Tonkunst den alten Gesetzen und Gebräuchen entspreche und so wirklich eine ‚musica bene morata'[1]), d. h. eine ‚juxta antiquum bonum morem integritati suae illibatae restituta' werde". (L. c., S. 504.)

Außer diesen direkt-römischen Akten haben wir aus dem Mittelalter noch Erlässe von Synoden und Bischöfen, welche mit dem Heiligen Stuhle in engster Verbindung standen.

Das Konzil von Cloveshove im Jahre 747 bestimmte, daß der Kirchengesang sich richten solle nach dem Kodex, welchen man aus der Römischen Kirche erhalten habe: „Ut uno eodemque modo dominicae dispensationis in carne sacrosanctae festivitates, in omnibus ad eas rite competentibus rebus, id est in baptismi officio, in missarum celebratione, in cantilenae modo celebrentur juxta exemplum videlicet quod scriptum de Romana habemus Ecclesia." (Mansi, „Concilior. collect.", t. XII, pag. 399, c. 13.)

Bischof Chrodegang von Metz verordnete um das Jahr 760, daß sein Klerus den Römischen Gesang pflege: „Clerum adunavit . . ., Romanaque imbutum cantilena, normam atque ordinem Romanae Ecclesiae servare praecepit." (Paul. Diac., „Lib. de Episkopis Metens".)

Die Synode von Aachen im Jahre 803 hat im dritten und vierten Dekrete verordnet, daß im ganzen Kaiserreiche das Offizium wie in der Römischen Kirche gehalten und Sängerschulen gegründet werden sollen: Dekret III.: „Ut unusquisque episcopus in omni regno vel imperio suo, ipsi cum presbyteris suis officium,

[1]) Vielleicht hat aber Johann XXII. diesen Ausdruck dem Musiktheoretiker Hucbald entlehnt, welcher in seiner „Musica enchiriadis" dieselben Worte vom Tempo (mora) gebraucht, welches man je nach dem freudigen oder ernsten Inhalte, nach der Festzeit, dem Orte und anderen Umständen bald beschleunigen, bald verlangsamen, aber dann auch durch gleiche Notenwerte bis zu Ende festhalten müsse: „Durch Beobachtung dieser Punkte wirst du eine schöne und wohlgeregelte Vortragsweise erreichen." „Atque hujusmodi observationibus honestam beneque moratam musicam moderabis." (P. L. 132, 995.)

sicut psallit Ecclesia Romana, facerent.“ Dekret IV: „Nam et scholas suas cantorum in loca congrua construi praecepit.“

Im Kapitulare des Jahres 805 bestimmte Karl der Große im Einvernehmen mit den Bischöfen und Äbten, „daß der Gesang gemäß der Ordnung und Weise der römischen Kirche gehalten werde“: „ut cantus secundum ordinem ac morem ecclesiae Romanae servetur“. (Mabillon, „Annal. Bened.“, II, 374.)

Die angeführten Zeugnisse bestätigen zur Genüge, daß die Päpste sowohl durch eigene Erlässe als auch durch Zustimmung zu den Beschlüssen und Maßnahmen der Bischöfe, Monarchen und Missionäre den Gebrauch des gregorianischen Gesanges „autoritativ oder offiziell“ nicht bloß gutgeheißen, sondern auch empfohlen, ja sogar bei Strafe der Amtsentsetzung und Exkommunikation befohlen haben.

IV. Abschnitt.

Die Krisis des gregorianischen Gesanges im 16. und 17. Jahrhundert überwunden durch den Konservatismus des Heiligen Stuhles.

Das Konzil von Trient (1545—1563) hat bei seiner liturgischen Reform die Einheit aller Kirchen im offiziellen Gottesdienste angestrebt und als Mittel zur Erreichung dieses Zieles die Rückkehr zur Tradition bezeichnet.

Dementsprechend hat hierauf Pius V. (1565—1572) bei der Reform des Breviers und des Missale „die alte Gebetsweise“ — „pristina orandi regula“ und „die alte Norm der heiligen Väter“ — „pristina sanctorum Patrum norma“ sich zur Richtschnur genommen.

Als der jüngere Humanismus, der den völligen Bruch mit der Tradition auf seine Fahne geschrieben hatte, sich auch in die heilige Liturgie einschmuggeln wollte und dem Papste Gregor XIII. (1572—1585) eine Ausmerzung der seit der Reform des Missale in die Meß- und Offiziums-Gesangbücher eingeschlichenen Fehler vorschlug, billigte der Papst zwar diesen Plan in einem Breve an Palestrina. Da jedoch der Musiker die im Breve ihm gesteckten Grenzen überschritt und auch die ursprüngliche Fassung der gregorianischen Melodien änderte, erklärte der Papst dem Maëstro della Capella Pontificia, dem

Kanonikus Boccapadule und der spanischen Regierung, daß an den alten Melodien keine Neuerungen vorgenommen werden dürften.

„Offizielle Akten, welche die Choralgeschichte aus der Regierungszeit Klemens' VIII. (1592—1605) zu verzeichnen hat, betreffen Parasolis Erfindung (neuer Choraltypen), das Manuskript des Iginio, die Melodien des Pontificale und endlich die Berufung der Reformkommission" (P. Rafael Molitor, „Nachtridentinische Choralreform", Bd. II., S. 60), welche von der Ritenkongregation mit der Reform und Emendation sämtlicher Choralmelodien beauftragt wurde. (Molitor, a. a. O., S. 18.)

Wie schon der heilige Papst Damasus I. (366—384) bei der Wiederherstellung des in den Handschriften entstellten Bibeltextes durch den heiligen Hieronymus den Gesangtext der alten Itala-Lesart in den liturgischen Büchern hatte stehn lassen, um nicht die altehrwürdige Melodie ändern zu müssen, so hat auch Papst Klemens VIII. bei der Neuherstellung der Vulgata den alten Gesangtext wieder in sein reformiertes Missale aufgenommen und die Buchdrucker scharf getadelt, weil sie es „gewagt hatten, jene uralte Lesart der heiligen Schriften aufzugeben, welche sogar noch vor der Zeit des heil. Hieronymus von der Kirche in Ehren gehalten wurde und aus welcher nahezu alle Introitus, Gradualien und Offertorien der Messe genommen sind". (Bulla „Cum sanctissimum" vom 7. Juli 1604.) Wie S. 39 bemerkt, hat Klemens die Itala-Lesart nicht aus Rücksicht für ihr hohes Alter beibehalten; denn in den Psalmen und Lesungen hat er sie gegen den Vulgata-Text vertauscht; er konnte es nur getan haben, um die Melodien nicht ändern zu müssen.

Als man nach dem Tode Klemens' VIII. fortfuhr, die traditionellen Melodien umzuformen, erwirkte man von Papst Paul V. (1605—1621) ein Beglaubigungsbreve für das reformierte Graduale. Der Papst ließ es aber noch rechtzeitig aus dem bereits gedruckten Gesangbuche entfernen. In diesem Breve jedoch waren nicht bloß die Reformversuche Gregors XIII., sondern auch ihre Wiederholung unter Klemens VIII. stillschweigend übergangen. „Es ist dies gegen die Gewohnheit der Skriptoren der päpstlichen Kanzlei, welche bei Ausfertigung derartiger Dokumente mit unverkennbarer Vorliebe auf Entscheidungen und Akten früherer Päpste Bezug nehmen und gern darauf hinweisen, daß, was früher ganz oder teilweise unmöglich gewesen, nunmehr

glücklich vollendet sei“ . . . „Nicht die ursprüngliche Form (der Melodien), sondern ihre spätere Entstellung wollte der Papst (Paul V.) entfernt wissen.“ (P. Rafael Molitor, „Die nachtridentinische Choralreform“, Bd. II, 1902, Leuckart, Leipzig, S. 71, 72.)

An Stelle des herausgenommenen Breve wurde nun vom Drucker Raimondi das frühere Dokument (das Druckprivileg vom 31. Mai 1608) eingefügt, in welchem dem Drucker das Recht, mit seiner Erfindung der Metalltypen Choralbücher in großen Noten zu drucken, erteilt worden war, und sein Patent auf die famose Erfindung ungeschmälert belassen wurde, „wenn der Apostolische Stuhl vor Ablauf des Privilegs eine Choralreform ins Werk setzen wollte“. (Molitor, a. a. O., S. 119.) Die auf dem Titelblatt stehende Aufschrift „cum cantu Pauli V. Pont. Max. jussu reformato“ wollte nur besagen, daß der Papst seine Einwilligung zur Reform gegeben hatte. Da er vor der Veröffentlichung des Graduale die Gutheißung dieser Reformarbeiten durch Zurückziehung des Breve widerrief, so hat obige Titelaufschrift keinen offiziellen Charakter; denn dieser (offizielle Charakter) würde nicht auf der Erlaubnis zum Beginne seiner Ausarbeitung beruhen, sondern in der offiziellen Anerkennung des vollendeten Werkes und in der Erlaubnis, dasselbe als offizielles Werk zu verbreiten. (Molitor, a. a. O., S. 120.)

Benedikt XIV. (1740—1758) beantwortet in der Bulle, die er gegen die damalige Entartung des Kirchengesanges geschrieben hat, die Frage, welchen Gesang das Konzil von Trient gemeint habe, als es den Klerus ermahnte, die Pflege des Kirchengesanges sich recht angelegen sein zu lassen, mit folgenden beherzigenswerten Worten: „Es ist jener Gesang, welchen der heil. Gregor der Große, unser Vorgänger, nach den Regeln der Musikkunst sorgsam eingerichtet und ausgebildet hat. Es ist jener Gesang, welcher die Herzen der Gläubigen zur Frömmigkeit und Andacht anregt, von frommen Leuten lieber gehört und dem sogenannten mehrstimmigen Gesange mit Recht vorgezogen wird, vorausgesetzt, daß er in den Kirchen Gottes regelrecht und geziemend vorgetragen werde.“ — „Cantus ille est, quem ad musicae artis regulas dirigendum efformandumque multum elaboravit S. Gregorius M., praedecessor noster, qui fidelium animos ad pietatem et devotionem excitat, qui, si recte decenterque peragatur, in Dei

ecclesiis a piis hominibus libentius auditur et alteri, qui musicus dicitur, merito praefertur."

Diesen Konservatismus der Päpste in der Reinerhaltung der gregorianischen Überlieferung bezeugt auch Gerbert, der gelehrte Abt von St. Blasien, in seiner Musikgeschichte: „Dank der Wachsamkeit der Oberhirten und vorzüglich der Päpste, von welchen die gottesdienstlichen Bücher geordnet worden sind, ist der Gesang rein erhalten und einheitlicher" (als in der griechischen Kirche) „bewahrt worden." „Vigilantia Pastorum imprimisque Summorum Pontificum, a quibus ordinati sunt libri ad officium sacrum in ecclesia pertinentes, cantus purus ac uniformis magis est conservatus." („De cantu", II, 21.)

„Die Kirche ist immer mit der Zeit gegangen und hat ihre Maßnahmen stets den neuen Verhältnissen angepaßt; sie versteht es, mit der Tradition auch den Fortschritt zu verbinden." Aber der Fortschritt besteht nicht darin, daß man alles Alte, auch das Schönste opfert; er fügt vielmehr zu dem alten Gut noch neues hinzu. So hat die Römische Kirche den überlieferten Gesängen neue zugesellt: Hymnen, Sequenzen, Prosen, Tropen, und die alten, unerreichten Melodien mit neuen Liturgie-Texten vermählt.

Nur die griechische Kirche huldigt grundsätzlich dem absoluten Konservatismus: sie weist alles Neue von sich und feiert Jahr aus Jahr ein, Tag für Tag die heilige Messe nach demselben Formular. Nicht so die lateinische Kirche, ihr Grundsatz lautet: Nova et vetera, Altes und Neues. Wie sie mit dem Fortschritte geht, ebenso ehrt und hegt sie das Schöne und Gute aus der alten Zeit: der lateinische Gesangtext ist heute noch derselbe wie ehedem und seine Braut, die Melodie, ist ihm stets treu zur Seite gestanden, wie zu des Damasus Zeiten, so auch unter Klemens VIII. und Leo XIII. Noch Pius IX. wollte das Graduale von Reims und Cambrai, welches den Melodienschatz des mittelalterlichen Chorals unverkürzt zum Abdruck gebracht hat, als Normalbuch für die allgemeine Kirche erklären. Da es jedoch einige Mängel enthielt, ein einheitlicher Gesang aber dem Papste sehr am Herzen lag, so griff er zur Medicaea, weil man ihm gesagt hatte, sie enthalte die herkömmliche Choralform der Römischen Kirche. Aber schon sein Nachfolger, Papst Leo XIII., hat die echte Form des herkömmlichen Chorals wieder aufgenommen

und diesen seinen Entschluß im Breve an Abt Delatte von Solesmes kundgetan.

Der altüberlieferte Gesang des heil. Gregor des Großen ist der „Gesang der Römischen Kirche“ — „Cantilena qua Romana utitur Ecclesia.“

Dieser konservative Geist ist dem römischen und italienischen Klerus so zur zweiten Natur geworden, daß er im sechzehnten Jahrhundert, als die kräftigen Rezitative (Orations-, Epistel- und Evangeliumstöne) durch moderne ersetzt und ins römische Missale, Vesperale und Zeremoniale aufgenommen wurden, diese völlig unbeachtet ließ, wie wenn sie nicht existierten, und so singen noch heute Papst, Kardinal, Bischof, Priester, Diakon und Subdiakon die alten Weisen, nur daß sie dieselben leider nach italienischer Manier mit Schnörkeln und Koloraturen derart „verzieren“, daß die schönen und würdevollen Modulationen der alten Zeit kaum mehr kenntlich sind. Entledigt man sie dieser neuen Zutat, so werden sie wieder begriffen und bewundert werden.

V. Abschnitt.

Wiederherstellung des gregorianischen Gesanges durch Leo XIII. und Pius X.

I. Teil.

Papst Leo XIII.

§ 1. Wir haben bereits gesehen, daß Leo XIII. in dem Breve, welches unseren Ausführungen über den gregorianischen Gesang zu Grunde gelegt worden ist, die große Tradition der Römischen Kirche wieder aufgegriffen hat.

§ 2. Ein zweites Dokument, welches zwar nicht unmittelbar aus der Feder des großen Papstes hervorgegangen, aber doch von ihm inspiriert war, ist das Schreiben des Präfekten der römischen Kongregation der Studien, Kardinal Satolli, der dasselbe im Auftrage des Heiligen Vaters am 18. Juni 1901 an den Direktor der gregorianischen Akademie, Prof. Dr. Wagner zu Freiburg in der Schweiz, also an einen Vertreter der ursprünglichen Choralform gerichtet hat; der Wortlaut dieses Schreibens ist folgender:

„In meiner Audienz vom 7. d. habe ich Seiner Heiligkeit die ergebene Bittschrift vorgelegt, mit welcher Sie einen besonderen apostolischen Segen für die Gründung einer gregorianischen Akademie erbaten und den Wunsch aussprachen, sie in dem erhabenen Namen und unter den Auspizien desselben Heiligen Vaters eröffnen zu dürfen.

„Der Heilige Vater geruhte, Ihre Bitte für eine derartige Schule sehr günstig aufzunehmen, da sie, verbunden mit dem Unterricht in den religiösen Wissenschaften an der katholischen Universität Freiburg, dazu dienen wird, in der Praxis den Gottesdienst zu verschönern, besonders in den jungen Klerikern und Priestern die Liebe zur heil. Liturgie zu verstärken, die so eng mit dem verehrungswürdigen Gesange der Römischen Kirche verbunden ist, und dann sein Studium und seine praktische Ausübung in den verschiedenen Gegenden zu verbreiten, in denen dieselben ihre religiöse und soziale Tätigkeit zu entfalten haben.

„Das erhabene Wort, welches Seine Heiligkeit jüngst im Breve „Nos quidem“ an die Benediktiner von Solesmes zur Empfehlung der gregorianischen Melodien richtete, ist ein edler Fingerzeig und zugleich eine wirksame Ermunterung zu deren Studien. Ich kann Sie versichern, daß der Heilige Vater, wie Er sich über die Restauration der Philosophie des heil. Thomas freut, welche die Söhne des heil. Dominikus an Seiner Universität in Freiburg in so glänzender Weise fördern, mit ebenso großer Genugtuung die Wiederherstellung der andern alten Disziplin der Römischen Kirche sehen wird, welche der zu seiner ursprünglichen Reinheit zurückgeführte liturgische Gesang ist.

„Und damit die neue Schule zu gutem Resultate gelange, erteilt Seine Heiligkeit sehr gern Ihnen und dem von Ihnen beschlossenen Werke den apostolischen Segen.

Rom, den 18. Juni 1901.

† Fr. Kard. Satolli,
Präfekt der Kongregation der Studien.“

In diesem Schreiben sind folgende Punkte zu beachten:

1. Es gibt die Worte wieder, die der Kardinal bei der Audienz aus dem Munde des Papstes vernommen hat.

2. Leo XIII. verspricht sich von dem Unterrichte in der Wissenschaft und Kunst des ursprünglichen Chorals eine

Verschönerung der Liturgie und eine Verbreitung der Gesangskunst in den verschiedenen Gegenden, in welchen die jungen Kleriker und Priester ihre religiöse und soziale Tätigkeit entfalten werden.

3. Der Papst bezeichnet „den zu seiner ursprünglichen Reinheit zurückgeführten liturgischen Gesang" als „den verehrungswürdigen Gesang der Römischen Kirche".

4. Er schreibt der Wiederherstellung des echtgregorianischen Gesanges die gleiche Wichtigkeit zu wie der Restauration der thomistischen Philosophie.

II. Teil.

Papst Pius X.

§ 1. Unser glorreich regierender Papst Pius X., welcher die liturgischen und ästhetischen Vorzüge des traditionellen Chorals zu würdigen weiß und schon dem berühmten Breve Leos XIII. „Nos quidem" ein reges Interesse entgegenbrachte, hat über die Kirchenmusik ein „Motu proprio" erlassen, aus welchem wir die den gregorianischen Gesang betreffenden Stellen herausheben. Sie lauten in der deutschen Originalübersetzung der „Gregorianischen Rundschau", 1904, Nr. 1, wie folgt:

Motu proprio (eigener, freier Entschluß) über die heilige Musik.

Pius PP. X.

Unter den Pflichten des Hirtenamtes, welche dieser höchste Lehrstuhl, den Wir, wenngleich unwürdig, gemäß dem unerforschlichen Ratschlusse der göttlichen Vorsehung innehaben sowie nicht minder jede einzelne Kirche Uns auferlegt, steht ohne Zweifel obenan die Aufrechthaltung und Förderung der Zierde des Gotteshauses, in welchem die erhabenen Geheimnisse unserer Religion begangen werden, und in dem das christliche Volk sich versammelt, die Gnade der Sakramente zu empfangen, dem heiligen Opfer des Altares anzuwohnen, das allerheiligste Sakrament anzubeten und seine Bitten mit dem gemeinsamen Gebete der Kirche im öffentlichen und feierlichen Gottesdienste zu vereinigen. Nichts darf daher im Heiligtume geschehen, was die Frömmigkeit und Andacht der Gläubigen stören oder auch nur beeinträchtigen könnte, nichts woran jemand vernünftigerweise Überdruß empfinden oder Ärgernis nehmen könnte,

durchaus nichts, was offen der Würde und Heiligkeit der heiligen Handlungen zuwider ist und eben darum nicht in das Haus des Gebetes, in das Haus der göttlichen Majestät gehört . . .

Um jedermann für alle Zukunft die Entschuldigung zu benehmen, er sei sich nicht klar über seine Pflicht, und um alle Zweifel über die Auslegung einiger schon gegebener Gesetze zu beseitigen, haben Wir es für gut erachtet, die Grundsätze, nach welchen die heilige Musik in den gottesdienstlichen Handlungen zu regeln ist, kurz darzulegen und die wichtigsten Vorschriften, welche die Kirche gegen die verbreitetsten Mißstände in der Kirchenmusik erlassen hat, gleichsam in einer Übersicht zusammenzustellen.

Wir veröffentlichen diese Unsere gegenwärtige Unterweisung aus eigenem freien Entschlusse (proprio motu) und nach reiflicher Überlegung und wollen, daß sie kraft der Vollmacht Unserer Apostolischen Autorität als oberstes Gesetzbuch für die kirchliche Musik Gesetzeskraft habe, und verpflichten alle durch dieses Unser gegenwärtiges Handschreiben zur genauesten Beobachtung derselben.

Instruktion über Kirchenmusik.

Allgemeine Grundsätze.

1. Als wesentlicher Bestandteil der liturgischen Feier hat die Kirchenmusik denselben Zweck wie die Liturgie im allgemeinen: die Ehre Gottes sowie die Heiligung und Erbauung der Gläubigen. Sie trägt dazu bei, die Feier und den Glanz der kirchlichen Zeremonien zu erhöhen. Und wenn es auch ihre nächste Aufgabe ist, den liturgischen Text, der den Gläubigen vermittelt werden soll, in passende Melodien einzukleiden, so ist doch ihre letzte und eigentliche Bestimmung, den Text wirkungsvoller zu gestalten, so daß derselbe im stande ist, sie besser auf den Empfang der Gnadenfrüchte vorzubereiten, welche die Feier der hochheiligen Geheimnisse mit sich führt.

2. Die Kirchenmusik muß daher im höchsten Grade jene Eigenschaften besitzen, welche die Liturgie im allgemeinen auszeichnen, nämlich: Heiligkeit, Schönheit der äußeren Form, und was sich aus beiden wie von selbst ergibt, Universalität.

Sie muß heilig sein, d. h. sie muß alles Weltliche

vermeiden, nicht nur im Charakter ihrer Kompositionen, sondern auch in der Vortragsweise der Sänger.

Sie muß eine wahre Kunst sein, sonst kann sie unmöglich in dem Gemüte jene Wirkung hervorrufen, um derentwillen die Kirche die Kunst der Töne in ihre Liturgie aufgenommen hat.

Sie muß daher auch allgemein sein, d. h. es dürfen zwar in den kirchlichen Kompositionen verschiedener Länder jene Eigenheiten zum Ausdrucke kommen, welche in dem spezifischen Charakter eines Volkes liegen; allein diese müssen dem allgemeinen Charakter der Kirchenmusik derart untergeordnet sein, daß kein fremder Zuhörer davon unangenehm berührt wird.

Die Arten der Kirchenmusik.

Diese Eigenschaften finden sich im höchsten Grade im gregorianischen Gesange und dieser ist daher auch der Gesang der römischen Kirche im eigentlichsten Sinne. Ihn allein hat sie von ihren Vätern ererbt, ihn hat sie eifersüchtig im Laufe der Jahrhunderte in ihren liturgischen Büchern bewahrt, diesen empfiehlt sie als ihren eigenen Gesang dem Volke, diesen schreibt sie in einzelnen Teilen der Liturgie ausschließlich vor. Diesen Gesang haben neuere Forschungen glücklicherweise wieder zu seiner ursprünglichen Reinheit zurückgeführt.

Aus diesen Gründen wurde der gregorianische Gesang immer als das vollendetste Vorbild jeder Kirchenmusik angesehen. Darum konnte man mit Fug und Recht als allgemeines Gesetz aufstellen: Eine Kirchenkomposition ist umso heiliger und liturgischer, je mehr sie sich in ihrer Bewegung, in ihrem Denken und Empfinden an die gregorianischen Melodien anlehnt; und umgekehrt, je mehr sie von diesem vollkommensten Vorbild abweicht, desto weniger verdient sie in der Kirche aufgeführt zu werden.

Der alte, traditionelle gregorianische Gesang muß darum wieder in ausgiebiger Weise Verwendung im Gottesdienste finden. Alle mögen fest davon überzeugt sein, daß eine kirchliche Feier nichts an Festlichkeit verliert, wenn sie nur von dieser einzigen Musikart begleitet ist.

Besonders aber ist darauf zu achten, daß der gregorianische Gesang wieder im Volke Wurzel fasse, damit das Volk wieder tätigen Anteil an den gottesdienstlichen Handlungen der Kirche nehme, wie das in früheren Zeiten der Fall war . . .

Die Sänger.

Alle liturgischen Gesänge, ausgenommen jene, welche der Priester und die Diener des Altares zu singen haben, und welche ebendeshalb nur in gregorianischer Melodie und ohne Orgelbegleitung ausgeführt werden müssen, sind eigentlich Gesänge des Chores der Leviten. Darum vertreten alle, welche beim Gottesdienste singen, auch wenn sie Laien sind, die Stelle der von der Kirche offiziell mit dem Chorgebet betrauten Sänger.

Zum Schlusse endlich sollen zur Mitwirkung bei der Kirchenmusik nur Männer von bewährter Frömmigkeit und rechtschaffenem Lebenswandel herangezogen werden, welche durch ihre Bescheidenheit und ihr erbauliches Benehmen während des liturgischen Gottesdienstes sich des heiligen Amtes, das sie bekleiden, würdig erweisen. Es ist auch sehr geziemend, daß die Sänger, wenn sie in der Kirche singen, das geistliche Kleid und den Chorrock tragen, und daß dieselben, falls der Sängerchor allzusehr den Blicken des Volkes ausgesetzt ist, durch ein Gitter geschützt sind.

Die Orgel und die Instrumente.

Die eigentliche Musik der Kirche ist die reine Vokalmusik. Es ist jedoch auch Musik mit Orgelbegleitung zulässig . . . Der Gesang muß immer die Herrschaft behaupten, Orgel oder Instrumente dürfen ihn zwar begleiten, niemals aber unterdrücken. Es ist nicht erlaubt, den Gesang durch lange Präludien einzuleiten, noch denselben durch lange Zwischenspiele zu unterbrechen. . . Bei Prozessionen außerhalb der Kirche kann mit Erlaubnis des Ordinarius die Blechmusik spielen, sie darf indes nie weltliche Musik aufführen. Es wäre zu wünschen, daß bei solchen Anlässen die Musik sich darauf beschränken wollte, ein Kirchenlied in lateinischer oder in der Landessprache zu begleiten, welches die Sänger oder die religiösen Vereine, die an der Prozession teilnehmen, in Vorschlag bringen.

Die hauptsächlichsten Mittel zur Hebung der Kirchenmusik.

Es ist Sache der Bischöfe, für die genaue Ausführung dessen, was Wir hier verordnet haben, Sorge zu tragen. Sie sollten, wo dies nicht bereits geschehen ist, eine eigene Kommission von Männern, welche ein kompetentes Urteil in Sachen der Musik

haben, einsetzen. Diese Kommission hat die Aufgabe, nach den Anordnungen und Verfügungen der Bischöfe über die Musik zu wachen, welche in den verschiedenen Kirchen zur Ausführung gelangt. Und sie soll nicht nur darauf achten, daß die Musik an sich gut sei, sondern auch darauf, daß sie den Sangeskräften entspreche und immer gut ausgeführt werde.

In den Klerikalseminarien und anderen kirchlichen Instituten soll, den Vorschriften des Konzils von Trient gemäß, mit allem Eifer und aller Liebe der bereits rühmlichst hervorgehobene gregorianische traditionelle Choral gepflegt werden. Die Oberen seien dabei mit Ermutigungen und Belobungen ihrer jugendlichen Untergebenen nicht sparsam. Ebenso soll man unter den Klerikern, wo das möglich ist, zur Ausführung der heiligen Polyphonie und guter Kirchenmusik eine Sängerschule heranbilden.

Bei dem Unterrichte in Liturgie, Moral und Kirchenrecht, welcher in die theologischen Studien einbegriffen ist, lasse man ja die Gelegenheit nicht vorübergehn, jene Punkte zu berühren, welche in inniger Beziehung zu den Grundsätzen und Gesetzen der Kirchenmusik stehn. Man trachte, das Studium der Kirchenmusik durch besondere Unterweisungen über die Ästhetik der heiligen Kunst zur Vollendung zu bringen, damit die Kleriker das Seminar nicht etwa verlassen, ohne von diesen zur vollen kirchlichen Bildung unerläßlichen Dingen auch nur etwas gehört zu haben.

Auch darauf richte man seine Aufmerksamkeit, daß wenigstens in den Hauptkirchen die von alters her bekannten Sängerschulen errichtet werden, wie das schon vielerorts mit bestem Erfolge geschehen ist. Dem eifrigen Klerus wird es nicht schwer fallen, selbst in kleineren Kirchen, ja sogar auf dem Lande solche Sängerschulen zu begründen; im Gegenteil, er findet darin ein leichtes Mittel, Kinder und Erwachsene um sich zu sammeln zu ihrem eigenen Nutzen und zur Erbauung der Gläubigen.

Man suche auch, die bereits bestehenden höheren Kirchenmusikschulen nach besten Kräften zu fördern und solche zu gründen, wo sie noch nicht bestehn. Es ist von außerordentlicher Wichtigkeit, daß die Kirche selbst die Erziehung und den Unterricht ihrer Chordirigenten, Organisten und Sänger in die Hand nehme und sie im Sinne der echten und wahren Prinzipien der heiligen Kunst leite.

Schlußbemerkung.

Zum Schlusse legen wir es den Chordirigenten und Sängern, dem Klerus und den Vorstehern der Seminarien, kirchlichen Instituten und Ordensgenossenschaften, sowie den Pfarrern und Vorstehern der Kirche, den Kanonikern an Kollegiat- und Kathedralkirchen, besonders aber den bischöflichen Ordinariaten ans Herz, daß sie mit allem Eifer diese wohlüberlegte, längst ersehnte und von allen Seiten einmütig verlangte Erneuerung der Kirchenmusik befördern, damit nicht die kirchliche Autorität, welche diese Vorschriften schon so oft erlassen hat und jetzt aufs neue einschärft, der Verachtung anheimfalle.

Gegeben in Unserem Apostolischen Palast im Vatikan am Feste der heiligen Jungfrau und Märtyrin Cäcilia, den 22. November 1903, im ersten Jahre Unseres Pontifikates.

Pius PP. X.

§ 2. Auf dieses aus freiem Entschlusse hervorgegangene Handschreiben ließ Pius X. am 8. Dezember desselben Jahres ein anderes folgen, das er an seinen Generalvikar, Kardinal Respighi, in derselben Angelegenheit gerichtet hat. Die darin auf den gregorianischen Gesang bezüglichen Stellen haben nach der Originalübersetzung der „Gregorianischen Rundschau“ (1904, Nr. 1) folgenden Wortlaut:

Brief an den Herrn Kardinal Respighi, Generalvikar von Rom, über die Erneuerung der Kirchenmusik.

Herr Kardinal!

Der Wunsch, überall die Würde, Erhabenheit und Heiligkeit der liturgischen Funktionen wieder aufblühen zu sehen, hat Uns bestimmt, Unsern Willen betreffs der heiligen Musik, die so vielfache Verwendung beim Gottesdienste findet, in einem eigenen Schreiben kund zu tun. Wir hegen dabei die Hoffnung, daß jedermann der von Uns verlangten Erneuerung zustimmen wird, und zwar nicht nur mit einer blinden Unterwürfigkeit, mit welcher man im Geiste des Gehorsams auch schwere und dem eigenen Denken und Empfinden zuwiderlaufende Befehle annimmt — was ja immerhin auch lobenswert wäre —, sie werden vielmehr auf Unsern Gedanken eingehn mit jener Bereitwilligkeit, welche aus einer inneren, auf richtig verstandenen, klaren,

zwingenden und unanfechtbaren Gründen fußenden Überzeugung hervorgeht, daß man so handeln müsse. . .

Sie, Herr Kardinal, wollen auch dafür Sorge tragen und darauf bedacht sein, daß der gregorianische Gesang nach den Vorschriften der Kirchenversammlung von Trient und ungezählter anderer Provinzial- und Diözesan-Konzilien der ganzen Welt mit besonderer Sorgfalt studiert und in der Regel beim öffentlichen wie beim Privatgottesdienst jeder andern Musik vorgezogen werde.

Es ist freilich wahr, es gab Zeiten, wo die meisten den gregorianischen Gesang nur aus fehlerhaften, entstellten und verkürzten Büchern kannten. Aber ein exaktes jahrelanges Studium, welches hervorragende und um die heilige Kunst bestverdiente Männer demselben zuwandten, hat die Sachlage geändert. Der gregorianische Gesang, in so befriedigender Weise auf seine ursprüngliche Reinheit zurückgeführt, erscheint in jener Fassung, welche von Unseren Vätern überliefert ist und in den verschiedenen Handschriften Unserer Kirchen sich findet, süß, angenehm, leicht faßlich und von einer so neuen und unerwarteten Schönheit, daß er, wo immer er eingeführt wird, bald die Begeisterung der jungen Sänger sich erobern wird. Wo aber die Lust der Pflichterfüllung zu Hilfe kommt, da schafft man mit größerer Emsigkeit, und der Erfolg ist ein anhaltender. Wir wollen demnach, daß in allen Kollegien und Seminarien dieser hehren Stadt jener altehrwürdige römische Gesang von neuem eingeführt werde, von welchem schon früher Unsere Kirchen und Basiliken widerhallten, und der die Freude der vergangenen Geschlechter in den schönsten Zeiten der christlichen Frömmigkeit bildete.

Und wie schon ein anderes Mal durch die Kirche von Rom dieser Gesang in den Kirchen des Abendlandes Verbreitung fand, so geht Unser sehnlichster Wunsch jetzt dahin, daß die jungen Kleriker, welche unter Unseren Augen unterrichtet werden, denselben in ihre Diözesen aufs neue zurückführen und dort verbreiten, wenn sie dahin zurückkehren, um als Priester ihr Wirken zur Ehre Gottes zu beginnen.

Es erfüllt Unser Herz mit Freude, daß wir diese Unsere Verfügungen jetzt treffen können, wo wir eben im Begriffe stehn, das dreizehnhundertjährige Gedächtnis des Todes des glorreichen und unvergleichlichen Papstes Gregor des Großen zu feiern,

dem eine vielhundertjährige kirchliche Überlieferung die Abfassung dieser heiligen Melodien zuschreibt, und von welchem auch ihr Name, gregorianische Melodien, abstammt. In diesen mögen sich Unsere teueren Jünglinge fleißig üben. Es wird Uns sehr angenehm sein, sie zu hören, wenn sie sich, wie Wir erfahren haben, anläßlich der bevorstehenden Jahrhundertfeier zusammenscharen um das Grab des heiligen Papstes in der Vatikanischen Basilika, um die gregorianischen Gesänge während der heiligen liturgischen Feier vorzutragen, welche Wir, so es Gott gefällt, bei diesem erhabenen Anlasse halten werden.

Empfangen Sie indessen, Herr Kardinal, zum Zeichen Unseres besonderen Wohlwollens den Apostolischen Segen, welchen Wir von ganzem Herzen Ihnen, dem Klerus und Unserem ganzen geliebten Volke erteilen.

Aus dem Vatikan am Feste der Unbefleckten Empfängnis im Jahre 1903. Pius PP. X.

§ 3. Dekret der heiligen Ritenkongregation. Das „Motu proprio" über den gregorianischen und mehrstimmigen Kirchengesang wurde durch die heilige Kongregation der Riten in lateinischer Sprache an alle Bischöfe abgesendet und war von einem Dekret Urbis et Orbis derselben Kongregation begleitet. Der Wortlaut dieses Dekretes ist folgender:

Decretum
Urbis et Orbis.

Sanctissimus Dominus Noster Pius Papa X. Motu proprio diei 22. Novembris 1903 sub forma Instructionis de musica sacra venerabilem Cantum Gregorianum juxta codicum fidem ad pristinum Ecclesiarum usum feliciter restituit, simulque praecipuas praescriptiones, ad sacrorum concentuum sanctitatem et dignitatem in templis vel promovendam vel restituendam in unum corpus collegit, cui tamquam Codici juridico musicae sacrae ex plenitudine Apostolicae Suae Potestatis vim legis pro universa Ecclesia habere voluit. Quare idem Sanctissimus Dominus Noster

Dekret
für Stadt und Erdkreis.

Unser Heiliger Vater Papst Pius X. hat aus eigenem Antrieb am 22. November 1903, in Form einer Unterweisung über den Kirchengesang, den altehrwürdigen gregorianischen Gesang nach der Lesart der Handschriften so hergestellt, wie er von alters her in den Kirchen üblich war, und zugleich die hauptsächlichsten Vorschriften für die Förderung oder Wiederherstellung einer heiligen und würdigen Kirchenmusik in ein Gesetzbuch des Kirchengesanges zusammengestellt, dem Er kraft Seiner Apostolischen Machtvollkommenheit eine die ganze Kirche

per hanc Sacrorum Rituum Congregationem mandat et praecipit, ut Instructio praedicta ab omnibus accipiatur Ecclesiis sanctissimeque servetur, non obstantibus privilegiis atque exemptionibus quibuscumque, etiam speciali nomine dignis, ut sunt privilegia et exemptiones ab Apostolica Sede majoribus Urbis Basilicis, praesertim vero Sacrosanctae Ecclesiae Lateranensi concessa. Revocatis pariter sive privilegiis sive commendationibus, quibus aliae quaecumque cantus liturgici recentiores formae pro rerum ac temporum circumstantiis ab Apostolica Sede et ab hac Sacra Congregatione inducebantur, eadem Sanctitas Sua benigne concedere dignata est, ut praedictae cantus liturgici recentiores formae, in iis Ecclesiis ubi jam invectae sunt, licite retineri et cantari queant, donec, quamprimum fieri poterit, venerabilis Cantus Gregorianus juxta codicum fidem in eorum locum sufficiatur. Contrariis non obstantibus quibuscumque.

De hisce omnibus Sanctissimus Dominus Noster Pius Papa X. huic sacrorum Rituum Congregationi praesens decretum expediri jussit.

Die 8. Januarii 1904.

L. † S.

Seraphinus Card. Cretoni,
S. R. C. Praefectus.

† Diomedes Panici,
Archiep. Laodicen.
S. R. C. Secretarius.

bindende Gesetzeskraft verliehen wissen will. Daher befiehlt und schreibt gleichfalls der Heilige Vater durch die Kongregation der heiligen Riten vor, daß die erwähnte Unterweisung von allen Kirchen angenommen und aufs gewissenhafteste beobachtet werde, ungeachtet jeglicher Privilegien und Ausnahmsbestimmungen, sogar der besonders erwähnten, wie z. B. der Privilegien und Ausnahmsbestimmungen, die vom Apostolischen Stuhle den Hauptbasiliken der Stadt, ganz besonders der heiligen Laterankirche gewährt worden sind. Während hiemit ebenfalls diejenigen Privilegien oder Empfehlungen zurückgenommen werden, wodurch alle anderen neueren Formen des liturgischen Gesanges aus Rücksicht auf gewisse Zeitumstände vom Apostolischen Stuhle und von dieser heiligen Kongregation eingeführt worden sind, hat Seine Heiligkeit gnädigst zu gestatten geruht, daß die genannten neueren Formen des liturgischen Gesanges in denjenigen Kirchen, wo sie schon in Gebrauch sind, so lange beibehalten und gesungen werden dürfen, bis, sobald dies möglich ist, der altehrwürdige gregorianische Gesang nach der Lesart der Handschriften an ihre Stelle treten kann. Alles, was diesen Verordnungen zuwiderläuft, hat aufzuhören.

Über alle diese Bestimmungen hat der Heilige Vater Pius X. durch die Kongregation der heiligen Riten gegenwärtiges Dekret ausfertigen lassen.

Am 8. Januar 1904.

Durch dieses Dekret sind alle für den Gesang bewilligten Privilegien und Empfehlungen abgeschafft, durch welche verkürzte

oder veränderte Choralformen eingeführt worden waren. Wo solche Choralbücher im Gebrauche sind, darf man sie gebrauchen, bis die von Pius X. vorgeschriebene ursprüngliche Choralform an ihre Stelle getreten ist.

§ 4. Handschreiben Pius' X. an Professor Dr. Wagner. Noch vor Veröffentlichung des denkwürdigen „Motu proprio" machte der Gründer und Leiter der Gregorianischen Akademie, Professor Dr. Peter Wagner in Freiburg, Seiner Heiligkeit Pius X. die Mitteilung davon, daß er eine traditionelle Choralausgabe für deutsche Verhältnisse vorbereite, und bat um ein Wort der Empfehlung für die Gregorianische Akademie. Obwohl nun das „Motu proprio" die schönste Erfüllung des Wunsches bedeutet, hat Seine Heiligkeit dennoch die Gnade gehabt, dem Bittsteller das folgende Handschreiben zuzustellen. Dasselbe lautet in wortgetreuer Übersetzung:

„Unserem geliebten Sohne, Dr. P. Wagner, ord. Professor der Musikwissenschaft und des Kirchengesanges an der kath. Universität zu Freiburg i. d. Schweiz und Direktor der dortigen Gregorianischen Akademie, erteilen Wir mit dem Wunsche, daß er in seinen edlen Studien und seiner Propaganda für die kirchliche Musik und zumal den traditionellen Choral der römischen Kirche fortfahrend, aus der günstigen Übereinstimmung die süßeste Ermunterung ziehen möge, wie auch seinen Schülern von Herzen den apostolischen Segen.

Aus dem Vatikan, am 1. Jänner 1904.

Pius PP. X."

(Sieh „Gregorian. Rundschau", Februar, 1904.)

Schlußwort.

So wäre denn glücklich dem großen Organisator des liturgischen Gesanges wieder zu seinem Rechte verholfen, zur Freude nicht nur der Verehrer der römischen Liturgie, sondern auch aller Musikfreunde. Hat nämlich der Kunstliebhaber Grund, sich über die Wiederbelebung des gregorianischen Chorales zu freuen, weil durch sie das Erbe der klassischen Antike zu verdienter Ehre gelangt, so darf sich über dieses Ereignis nicht minder freuen der komponierende Musiker: ihn führt ja die gregorianische Melodik ein in eine ganz neue Welt künstlerischen Empfindens, in eine Welt, die ihm ungeahnte Genüsse edelster Art gewährt und ihn mächtig anspornt und befruchtet zu eigenem Nachfühlen und Nachschaffen. Dessen versichern uns jene großen Altmeister, die selbst dem gregorianischen Choral ihre Impulse und ihre schönsten Motive verdanken.

Sach- und Namen-Register.

Aachen, Synode von. 183.
Abkürzungen 30.
Ägypten 3.
Aelredus 119.
Ahle, Dr. 11, 18, 26, 27, 148, 149.
Agatho, Papst 178.
Akzent, musikal. 132—135.
Akzentrhythmus 87, 93.
Akzentschritte 88, 93.
Akzentsilben 147.
Akzentuierung des Textes 121.
Akzentzeichen 77—79.
Alcuin 10, 11.
Aldhelm, Abt 6.
Alleluja 7, 9, 12, 20, 28, 54.
Amalar von Metz 25, 26, 27.
Ambitus 11.
Ambros 45.
Anonymus de prandio 7, 8.
Antiphonen 79, 86, 97, 103, 107, 108 144, 152—155.
Antiphonar, gregorianisches 8, 9.
Arcadius 77.
Aribo 103, 104, 107—109, 112, 115.
Ästhetik 121—176.
Athanasius 3.
Augustin, Bisch. v. Canterbury 9, 19.
Augustin, Kirchenlehrer 3, 126, 149.
Aulus Gellius 127.
Aurelian v. Reomé 4, 10, 11, 124, 125.
Ausdrucksfähigkeit, musikalische 166.
Ausdrucksfähigkeit, ihr Erklärungsgrund 168.
Ausgleich zwischen Text u. Musik 135.
Auswendigsingen 13—21.
Auswüchse des Chorals 117, 149.
Auswüchse der mehrstimmigen Musik 117 ff.
Authentische Lesart 63, 192, 199.

Baini 4.
Bamberg, Kodex von. 31.
Begrüßung, musikal. ausgedrückt 167.
Benedikt XIV. 186.
Berno von Reichenau 20, 124.
Bickell Dr. 14, 77.
Birkle, O. S. B. 90, 162.
Bishop Edmund 23.
Bitte, musikal. Ausdruck der 168.
Boëtius 6, 181.
Bouvy 73, 90.
Brahmanen, Gesang der 14.
Breve Nos quidem 1, 38, 62, 69, 175, 188.
Brüssel, Kodex von. 48, 58.
Buchstaben als Tonschrift 41, 42, 55.
Bußgesinnung, musikalischer Ausdruck derselben 168.
Byzantinischer Choralrhythmus 126.

Censorinus 78.
Chartres, Kodex von. 82.
Cheironomie 51.
Choralmensuralisten 110—112.
Chorleben 16.
Chrodegang von Metz 183.
Chromatisch 33—37.
Cicero 75, 78, 104, 107, 109, 110.
Cisterzienser Choral 37.
Cloveshove, Konzil von. 185.
Commemoratio brevis 4.
Coussemaker 30.

Damasus, Papst 39, 185.
Dankesinbrunst, melod. Ausdruck 168.
David 2, 3.
Dechevrens, S. J. 25, 71—87, 90, 91.
Dehnungspause 91.
Deutsche Neumenschriften 53—55, 113.
Deutsche Varianten 164, 199.

Diaphonie 115.
Diastemie 45—55.
Diatonik 35—37, 169.
Dionysius von Halikarnaß 128.
Diskant 113.
Dominus dabit (Communio) 105.
Doppeliktus 132 s. Pressus.
Dramat. Lebhaftigkeit, melodischer Ausdruck derselben 167.
Dreves, S. J. 45, 80.
Duchesne 5, 27, 28.
Durandus 150.
Dynamik 93.
Dynamische Romanuszeichen 85.

Echtheit der Melodie 1—70.
Echtheit des freien Rhythmus 71—120.
Egbert, Erzbischof von York 9, 19, 23.
Ego autem, Introitus 48.
Ego sum via, Antiphon 97.
Einsiedeln 31, 33, 113.
Einsiedeln, Kodex von. 31, 58.
Elias Salomo 123.
Endsilbe 147, 148.
Englische Kantoren 19.
Entwicklung der liturg. Melodie 1—11.
Epische Form 165.
Ermahnung, melod. Ausdruck ders. 166.
Evroult, Saint. Kodex von. 92.

Fabricius 60.
Fingerspiel 78, s. Handbewegung.
Fleischer Dr. 41, 45, 65—69, 79, 82.
Formenlehre 15.
Formschönheit 151—165.
Frage, melod. Ausdruck ders. 166.
Französische Neumen 53, 54.
Freude, melodischer Ausdruck derselben 167, 168.
Freude des mitsingenden Volkes 173.

Gallikanische Liturgie 27.
Gefühlsausdruck 166.
Gefühlssteigerung 167.
Gerbert, De cantu 18, 187.
Gesangskodizes 21 ff.
Gesangskodizes des 7. und 8. Jahrhunderts 22.
Gesangsformen, liturgische 171.
Gietmann, S. J. 85, 123.
Glastonbury 16.
Gloria in excelsis Deo 136—140.
Graduale, Audi filia, Laetatus sum, Omnes de Saba, Viderunt omnes, Haec dies, Tecum principium, Propter veritatem, Clamaverunt.
Granzius 60.
Graz, Kodizes von. 53, 163.
Gregor d. Gr. 1, 5—9, 20, 29, 177, 178, 196, 200.
Gregors Autorität 29.
Gregorianische Melodien 20.
Gregorius, pastor, Antiphon 152—155.
Gregoriusblatt 37.
Gregor II. 178.
Gregor III. 178.
Gregor XIII. 184.
Gregor XVI. 186.
Griechische Musik 3.
Griechische Akzentzeichen 77.
Griechische Kirche 187.
Grisar, S. J. 5, 22.
Guido von Arezzo 13, 17, 41, 46, 47, 56—60, 85, 92, 94, 110, 164, 165.

Hadrian I. 179.
Händel 130.
Handbewegung 78.
Handschriften 19.
Haß der Feinde, melodischer Ausdruck desselben 168.
Hebräisches Akzentzeichen 77.
Hebräische Musik 14.
Heiligenkreuz, Kodizes von. 53.
Heiligkeit der Komponisten 170.
Heiligkeit der Komposition 191.
Hermesdorff 60.
Herzogenburg, Kodizes von. 53.
Hochtragische Melodie 99, 166.
Hodie sanctus Benedictus 144.
Hohenfurt, Kodizes von. 53.
Hucbald 4, 13, 43, 93, 95—99, 112, 113 Anm., 115, 116.
Hymnen 8, 76.

Ideengehalt 165, 168.
Instituta patrum 113, 124.
Intervallenhandschriften 41, 47ff., 52ff.
Introitus Ego autem 48.
Isidor Bischof von Sevilla 3.
Italatext 38, 39, 185.
Italienische Neumen 53, 54.
Ite missa est 106, 131.

Jakobsthal 35, 36.
Jensens 130.
Johannes XXII. 115, 180.
Johannes de Muris 13, 119.
Johannes Diakon 6—9.
Johannes von Salisbury 118.
Jubal 2.
Jubilationen 148—150.
Jubiläum, das 1300jährige, Gregors des Großen III, 196.

Karl der Große 18, 184.
Kassiodor 6, 150.
Kaulen Dr. 39.
Kienle, O. S. B., 14, 37, 162.
Kirchenmusikalisches Jahrbuch 2, 5, 10, 13, 21, 38, 64, 177.
Kircher 45.
Kirnberger 45.
Kleinasien, Gesang in 14.
Klemens VIII. 39, 40, 185.
Knaben, Sängerknaben 8.
Kodizes, s. Bamberg, Brüssel, Chartres, Einsiedeln, Graz, Heiligenkreuz, Herzogenburg, Hohenfurt, Kremsmünster, Limoges, Moissac, Monte Cassino, Montpellier, Monza, Rom, Saint-Evroult, Salisbury, Salzburg, Sankt Florian, Sankt Gallen, Sankt Paul in Kärnten, Sankt Peter, Sekkau, Vorau, Toledo.
Kommunion-Antiphon 9, 103—105.
Kompar 103, 104.
Kompositionen Gregors d. Gr. 9.
Kompositionen, nationale 192.
Konservatismus, römischer 187.
Konzil zu Cloveshove 183.
Konzil zu Rom 179.
Konzil zu Trient 184.
Konstantinopel, Tonkunst zu 7.
Königshofen 4.
Kopisten, ihre Genauigkeit 29.
Krasuski, Dr. 11.
Kremsmünster, Kodizes von. 53.
Kühner, Prof. 77, 78.
Kunstgehalt 151—174, 191.
Kyrie eleison 7.

Laban 2.
Laetatus sum, Graduale 155—163.
Lateinische Kirche, diskreter Konservatismus 187.
Latente Pause 91.
Legato-Stil 132.
Leichtigkeit des gregorianischen Gesanges 172, 173.
Leichtigkeit, Erklärungsgründe dafür 174.
Leo II. 12.
Leo IV. 8, 70, 180.
Leo XIII. Breve Nos quidem 1, 38, 62, 69, 175, 188.
Liber Gradualis von Solesmes 40, 48.
Limoges, Kodex von. 48.
Liniensystem 43ff.
Linierte Neumen 17.
Liturgiegehalt 171.
Logischer Ausdruck 166.
Longinus 128.
Lyrische Form 165.

Majestätische Pracht des melodischen Ausdruckes 167.
Magnum hereditatis myst., Ant. 86.
Marius Victorinus 127.
Martini, Storia d. M. 44.
Mathias Dr. 4, 15, 16, 36.
Medicaea 198.
Melismatische Gesänge 10, 11.
Melodie, ihre Echtheit 1—76.
Mendelssohn 130.
Mensuralisten, Choral-M. 71, 77, 90.
Meßgesänge 12.
Metz, Bischof Chrodegang von. 183.

Metz, Diakon Amalar von. 10, 25—27.
Meyer 74.
Mitleiden, melod. Ausdruck dess. 168.
Moissac, Kodex von. 80.
Molitor R. 129.
Monte Cassino, Kodex von. 58; Traktat von. 164.
Montpellier, Kodex von. 48, 58, 163.
Monza, Kodex von. 48.
Morin G., O. S. B. 6, 10.
Moses 2.
Motivische Kunst 155, 160 ff., 164, 165.
Motu proprio 190 ff.
Mündliche Überlieferung 13—21.

Negative Beweisführung 22.
Neumenhandschriften, s. Kodizes.
Neumen 79 ff.
Neumen-Entzifferung 64.
Neumenschrift 13, 14.
Nisard 46.
Non vos relinquam, Antiphon 103.
Noten, melodische 77.
Noten, dynamische 85.
Notenbeispiele, s. Antiphonen, Responsoria prolixa, Introitus, Graduale, Traktus, Alleluja, Offertorium, Communio, Ite missa est.
Notenwerte, Gleichheit ders. 95—100.
Notker 115.
Numerische Proportionen 105—109.
Numerus 93, 102.

Odo von Cluny 9, 13, 41, 42.
Offertorien 99, 100, 167, 168.
Offiziumsgesänge 12.
Oratorischer Rhythmus 94, Anm.
Ordinariumsmessen 12, 54.
Orgel 193.

Paléographie musicale 24—26, 45, 52, 53, 64, 65, 79, 82.
Palestrina 128.
Päpstliche Vollgewalt 176, 177.
Päpstliche Verfügungen 177—199.
Parisot, O. S. B. 14, 75.
Pathetischer Ausdruck 166.
Paul I. 179.
Paul V. 185, 186.
Pause 91.
Pergament 14, 15.
Pipin 18.
Pius V. 184.
Pius IX. 187.
Pius X. 190 ff.
Pothier, O. S. B. 65—69.
Prandio, de prandio monachorum. 7, 8.
Pressus 89, 133, 134, s. Synkope und Doppeliktus.
Priscian 78.
Psalm 65, Rhythmus desselben 104.
Psalmton IV und VIII: 42, 141.

Quintilian 78, 95, 110, 111, 127.

Radulf von Tongern 75, 114.
Rezitativ 141—146.
Regensburg 113.
Regino von Prüm 4.
Respighi, päpstl. Brief an 195.
Responsoria prolixa 99, 100.
Rhythmus, Begriff desselben 93.
Rhythmus, freier 71—121, 151.
Rhythmus, Zahlenverhältn. 105—109.
Rhythmus des Gesangtextes 71—74.
Rhythmus musikalischer, Echtheit desselben 77—117.
Riemann Dr. 35, 36, 42, 43, 86.
Ritenkongregation 197.
Rom, Kodex von. 48, 58, 82.
Rom, Konzil von. 179.
Romanus-Buchstaben und -Zeichen 85—86 ff.
Römischer Gesang 175—199.
Rupert, Abt von Deutz 150.

Saint-Evroult, Kodex von. 92.
Salomo, Elias 123.
Salzburg, Kodex 53.
Sankt Blasien 113.
Sankt Gallen, Kodizes von. 24, 25, 31, 32, 58.
Sankt Florian, Kodizes von. 53.
Sankt Paul in Kärnten, Kodizes v. 53.

Sankt Peter, s. Salzburg.
Sänger 192.
Sängerknaben 8.
Sängerschule 8, 194.
Sauter Dr., Abt von Emaus, O. S. B. 168, 169.
Schlußneumen 31 ff.
Schlußpneuma 117, 149.
Schola cantorum 8.
Schriftliche Überlieferung 21 ff.
Sekkau, Kodizes von. 32, 34, 48, 58, 81, 163.
Semen cecidit, Antiphon 107, 108.
Sempringham 114.
Sequenzen 12.
Sforzato, Entstehung desselben aus der Neumenschrift 102.
Stationsfeier 7.
Stephan II. 178.
Strophicus 132, 133.
Synagoge 2.
Synode von Aachen 183.

Tadel, melodischer Ausdruck dess. 166.
Taktrhythmus 71—87.
Taktschlagen 95.
Tempo 95—100.
Text der Gesänge 38 ff., 121 ff.
Textkritik 63.
Textunterlegung 136.
Textvarianten 40.
Theoretiker des Choralrhythmus 90.
Thukydides 104.
Toledo, Kodex von. 81.
Tonarien 4, 15, 16.
Tonarten 10.
Tonbuchstaben 41, 42, 45.
Tondauer 91, 92.
Tonform 151.
Tonmalerei 100.
Tonmaterial 151.
Tonsystem 10.
Tonumfang 11.
Tonzeichen 77, 85.
Tradition, römische 187.
Traktus 9.
Transponierte Tonleitern 36, 37.
Trauer, melod. Ausdruck ders. 168.
Tutilo, O. S. B. 20.

Umfang, Ton-U. 11.

Varianten 24, 28, 54.
Varianten deutsche 164, 199.
Variationen 155, 160 ff.
Verweis, melod. Ausdruck dess. 166.
Viderunt, Communio 101.
Vivit Dominus, Antiphon 79.
Verbreitung des gregor. Gesanges 11, 178 ff.
Volksgesang 173, 192.
Volkslieder 20.
Vorau, Kodizes von. 53.
Vorgeschichte der liturg. Melodie 1.
Vulgatatext 38.

Wagner, Prof. Dr., 28, 198.
Wehklage, melodischer Ausdruck derderselben 168.
Weihegehalt 169.
Wertschätzung der gregor. Kunst 29, 30.
Westphal 74.
Wettstreit der ital. und fränk. Sänger 18.
Wiederherstellung der authent. Lesart 63, 188 ff.
Wilhering, Kodizes von. 53.
Wortspiel-Tonspiel 167.

Zahlenverhältnisse rhythmische 102.
Zisterzienser Choral 37.
Zweck des liturg. Gesanges 171.
Zwiegespräch, melod. Ausdruck 166.
Zwischensilbe (penultima brevis) 148.